اُردو افسانہ: نئی جست
(تنقید، تفہیم اور تعبیر)

محمد غالب نشتر

انتساب

استاد محترم

طارق چھتاری

کے نام

مندرجات

☆☆☆

ابتدائی باتیں

ایک زمانہ تھا جب فکشن پر خامہ فرسائی کرنے والے خال خال ہی نظر آتے تھے لیکن آج منظر نامہ بہت حد تک بدلا ہوا ہے۔ حالیہ دنوں میں جامعات کی سطح پر جتنے بھی کام ہو رہے ہیں اُن میں تقریباً ستر فی صد ریسرچ کا تعلق فکشن سے ہے اور ہمارے اساتذہ اس بات پر نالاں ہیں کہ طلبا کے اندر شاعری کا ذوق ناپید ہو گیا ہے۔ ہو بھی کیوں نہ، ہمارے اساتذہ کی ہی ایک طویل فہرست ہے جو شاعری کی سنگلاخ زمین سے گھبراتے ہیں اور اُن کی سانسیں پھولنے لگتی ہیں۔ رسائل و جرائد میں بھی جو مضامین شاعری کے حوالے سے دیکھنے کو ملتے ہیں اُن میں اکثر شخصی نوعیت کے ہوتے ہیں البتہ جامعات کی سطح پر ایک سر د کوشش چل رہی ہے کہ طلبا کے اندر شاعری کا ذوق پیدا کیا جائے اور ان کے اندر کلاسیکی شاعری کا احیا اور جدید شاعری کی تفہیم کی صلاحیت کو نکھارا جا سکے۔

فکشن کے حوالے سے لکھی گئی کتابوں میں یہ کتاب پیش خدمت ہے۔ ایم اے اور پی ایچ ڈی کے دورانیے میں لکھے گئے ان منتخب مضامین کو یک جا کرنے کا خیال اس لیے بھی آیا کہ ان میں اکثر مضامین غیر شائع شدہ ہیں جس میں اپنی ہی کوتاہی مانع رہی ہے۔ اگر یہ مضامین اس کتاب میں شامل نہ ہوتے تو شاید سات سالہ محنت رایئگاں چلی جاتی۔ اس کتاب میں تمام مضامین افسانے سے متعلق ہیں۔ مجموعے میں شامل پہلے مضمون ''نیا اردو افسانہ: علامت سے حقیقت تک'' کا عنوان دراصل ڈاکٹر سلیم اختر کی کتاب ''افسانہ: حقیقت سے علامت تک'' سے

مستعار ہے اور اس مضمون میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ جس طرح سے جدیدیت تک اردو افسانہ، حقیقت سے علامت کی جانب سفر کر رہا تھا ٹھیک اسی طرح مابعد جدیدیت دور میں نیا اردو افسانہ، علامت سے استفادہ کرتے ہوئے حقیقت نگاری کی جانب اپنے سفر پر گامزن ہے۔ اس مضمون میں ڈاکٹر سلیم اختر سے موازنہ ہرگز مقصود نہیں اور نہ ہی علمیت بگھارنے کی کوشش ہے بلکہ یہ طویل مضمون ہند و پاک کے افسانوی منظر نامے کو پیش کرتا ہے۔ مجموعے میں شامل دوسرا مضمون ''پاکستان میں اردو افسانہ: ساٹھ کی دہائی میں''، تفصیل کی بے پناہ گنجائش ہے۔ اس مضمون میں فقط ساٹھ کی دہائی میں منظر عام پر آنے والے افسانہ نگاروں کا احاطہ کیا گیا ہے۔ اگر اس مضمون میں ستر، اسی اور نوے کی دہائی کے افسانہ نگاروں کا بھی ذکر کیا جائے تو اس مضمون کی اہمیت بڑھ جائے گی۔ خیر اس کام کو وقتِ فرصت پر اٹھا رکھا ہے۔ محمد حمید شاہد کے اصرار پر اس کام کو آگے بڑھانے کا پروجیکٹ ذہن میں جاری و ساری ہے۔ یہ مضمون شموئل احمد کی مرتب کردہ کتاب ''پاکستان: ادب کے آئینے میں'' میں بھی شامل ہے۔

''نئے افسانے میں موضوعاتی تنوع'' مظہر سلیم کے اصرار پر لکھا گیا مضمون ہے۔ انہوں نے اپنے رسالے ''تشکیل'' کے لیے ایسے مضمون کی فرمائش کی تھی جس میں افسانوں کے حوالے سے نئی صدی کے مسائل پر اجمالی گفتگو ہو۔ مظہر سلیم اب ہمارے درمیان نہیں رہے۔ اللہ انہیں کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے۔ وہ جواں سال ادیب، افسانہ نگار اور مدیر تھے۔ ادبی دنیا میں ان کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

افسانوی دنیا میں سید محمد محسن کا نام ''انوکھی مسکراہٹ'' کے باعث قائم و دائم ہے۔ یوں تو انہوں نے نفسیات کے حوالے سے بہت سے افسانے لکھے ہیں لیکن جو شہرت انہیں 'انوکھی مسکراہٹ' کے باعث حاصل ہوئی ہے دوسرے افسانوں سے نہ ہو سکی۔ پورے مجموعے پر لکھا گیا یہ مضمون اس لیے منصۂ شہود پر آسکا کہ سید محمد محسن کے اکلوتے مجموعے ''انوکھی مسکراہٹ'' میں شامل تمام افسانے نفسیاتی حوالے سے رقم کیے گئے ہیں اور ان میں اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ نفسیات کے تمام زاویوں کو مدنظر رکھ کر ایسی کہانیاں لکھی جائیں جو منفرد بھی

ہوں ،ساتھ ہی اسے اختصاص حاصل ہو۔اس حوالے سے اردو ادب کا واحد یہ افسانوی مجموعہ ہے جس میں تمام افسانے نفسیات سے تعلق رکھتے ہیں۔

شموئل احمد کے فکشن کا اختصاص یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنی جانب کھینچنے کی کشش رکھتا ہے۔کہانی ہو یا ناول شروع کرتے ہوئے ایسا نہیں لگتا کہ اُسے نظر انداز کیا جائے بلکہ قاری فن پارے کے حصار میں چلا جاتا ہے۔مضمون طویل ہونے کا پس منظر بھی یہی ہے۔ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو عنوان کا خیال رکھتے ہوئے ان کی افسانہ نگاری اور ناول نگاری دونوں حوالوں سے خامہ فرسائی کی گئی ہے۔اس مضمون کے افسانے والا حصہ ''چہارسو،راولپنڈی''میں شائع ہو چکا ہے۔اسی طرح محمد مظہر الزماں خاں کا ڈکشن دوسرے علامتی افسانہ نگاروں سے اس طرح مختلف ہے کہ ان کے ہاں مستعمل علائم واستعارات بعید از فہم نہیں ہیں بلکہ بین الاقوامی سطح پر ان کا اطلاق کیا جائے تو ان کے علائم اور بھی واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔مضمون کی نوعیت کو دیکھتے ہوئے اسے''تین صدیوں کا آدمی''میں شامل کیا گیا ہے جو مظہر الزماں خاں پر لکھے گئے مضامین کا انتخاب ہے۔

پاکستان کے ادبی منظر نامے میں مظہر الاسلام کا نام اس لیے کشش کا باعث رہا ہے کہ انہوں نے ایک خاص تکنیک میں کہانیاں لکھی ہیں۔انہوں نے خاکروبوں ،کلرکوں،چٹھی رسانوں اور مفلس زدہ طبقے کی کی کہانیاں لکھی ہیں۔محبت،خودکشی،انتظار،جدائی ان کے افسانوں کا نشان امتیاز ہے۔وہ ایک حساس اور کرداروں میں ڈوب کر لکھنے والے کہانی کار ہیں۔اس مجموعے کا آخری مضمون''دشت دہشت اور محمد حمید شاہد کے افسانے''دراصل محمد حمید شاہد کے افسانوی انتخاب''دہشت میں محبت''کا مقدمہ ہے۔واضح رہے کہ یہ مجموعہ بک کارنر،جہلم(پاکستان)سے شائع ہو چکا ہے اور اس مجموعے کی خاطر خواہ پذیرائی بھی ہوئی ہے۔محمد حمید شاہد نے بھی پاکستانی منظر نامے پر اپنی الگ شناخت قائم کی ہے۔اس مضمون میں اُن کے فقط ان افسانوں پر بحث کی گئی ہے جو انہوں نے دہشت،خوف،جبریت اور تشدد کے حوالے سے رقم کیے ہیں۔

جناب انیس رفیع کا شکریہ ہر حال میں واجب ہے کہ انہوں نے اس خام مسودے کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا، اپنے مفید مشوروں سے نوازا اور مبسوط مقدمہ بھی لکھا۔ساتھ ہی استاد محترم پروفیسر محمد طارق کا جنہوں نے پی ایچ ڈی کے دورانیے میں فکشن کے باریک نکات پر کھل کر بحث کی۔سب سے اخیر میں ان بزرگ ادیبوں کا شکریہ واجب الأ دا ہے جن کی کرم فرمائیوں اور بے لاگ رائے سے یہ مجموعہ آپ کی خدمت میں حاضر ہو سکا ہے۔محمد حامد سراج، شموئل احمد، محمد حمید شاہد، محمد مظہر الزماں خاں، ڈاکٹر صفدر امام قادری ،ڈاکٹر قیصر زماں، احمد رشید(علیگ)اور عبدالباسط وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

محمد غالب نشتر

تقریظ

انیس رفیع

محمد غالب نشتر کے مسودے پر لکھنے بیٹھا تو معاً یہ خیال آیا کہ آخر ان دنوں افسانوں پر ہی اس قدر سیاہی کیوں خرچ کی جا رہی ہے۔ پچھلی تین دہائیوں میں بے شمار افسانوی مجموعے، لاتعداد افسانہ نگار اور ان کے افسانے تواتر سے شائع ہو رہے ہیں۔ یہ بھی ہو رہا ہے کہ میدانِ نقد و شعر سے رخصت لے کر معیاری لکھنے والے بھی افسانے اور ناول رقم کرنے لگے ہیں۔ اس کے برعکس افسانہ نگار، مقالے، تجزیے، تقریظیں، تعارف و تنقید لکھ رہے ہیں۔ یہی حال کم و بیش تنقید اور سیمی ناروں کا ہے۔ نثری اشاعتوں میں بھی فکشن آگے آگے ہے۔ افسانہ نگار اور ناول نگاروں کو فرصت نہیں کہ وہ اپنے لکھے پر غور و خوض کریں۔ زیادہ تر افسانہ نگار Two in one ہیں۔ یہ ناول بھی لکھتے ہیں اور افسانے بھی۔ کسی سیمی نار میں وہ افسانہ نگار ہیں تو کسی میں ناول نگار۔ مجھے حیرت ہوتی ہے ان کی انرجی پر۔ بہ ہر حال یہ بہت ہی خوش آئند صورتِ حال ہے ادبِ اردو اور تخلیقی اصناف کے لیے۔ بہ طور خاص فکشن کے لیے۔ ورنہ اپنا ادبی شعور اوائل عمری میں مشاعروں اور شعروں سے ڈھکا ہوا تھا۔ ادب لکھنے پڑھنے کے حوالے بھی اسی کے تھے۔ گویا وہ دور شاعری کا تھا۔ 'انگارے' نے جب غیر شعری کی طرف قدم بڑھایا، منٹو نے فرسودہ روایات سے انحراف کیا، عصمت نے ''لحاف'' اور ''مٹھی مالش'' لکھی تو انھیں معتوب کیا گیا۔ ہر چند کہ افسانوں اور فکشن کا یہ عبوری دور تھا جس میں نظریاتی و فکری عناصر داخل ہو رہے تھے۔۳۲

۱۹۶۰ء سے ۱۹۶۴ء تک دو متوازی فکری و نظری کش مکش کے درمیان افسانہ تونگر ہوتا رہا مگر افسانے کے خلاف ایک بیان نے افسانے کے سامنے ایک زبردست Challange کھڑا کر دیا تھا۔ بیان تھا ''افسانہ دوسرے درجے کی تخلیق ہے۔'' اس متنازعہ بیان کے ردِّعمل میں افسانوں کے حمایتیوں نے فنِ افسانہ پر تحریروں اور افسانوی تخالیق کا ڈھیر لگا دیا۔ مانو فکشن لٹریچر کی باڑھ آ گئی ہو جو کماحقہٗ اب تک جاری ہے۔ نئے پرانے ناقدین و مبصرین اور افسانہ نگار بڑی دلچسپی کے ساتھ افسانوی موضوعات پر خامہ فرسائی کر رہے ہیں۔ ان میں فکشن کے نوجوان اسکالروں کی ایک بڑی کھیپ بھی شامل ہے۔ اسی متحرک کھیپ میں سے ایک تازہ دم نام محمد غالب نشتر کا ہے۔ یہ کتاب ''اردو افسانہ: نئی جست (تنقید، تفہیم اور تعبیر)'' انہی کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے۔

ابتدائی باتیں اور اس تقریظ کے آگے آٹھ مضامین ہیں۔ جن میں تین کی حیثیت عمومی ہے۔ باقی پانچ شخصی نوعیت کے ہیں۔ اس شق میں جن جدید افسانہ نگاروں کا انتخاب خصوصی مطالعے کے لیے کیا گیا ہے سب جانے پہچانے اور معروف نام ہیں۔ ان کا معیار و اعتبار ہنوز قائم ہے البتہ سید محمد محسن موضوعاتی انفرادیت کی بنا پر مطالعے میں شامل کیے گئے ہیں۔ یوں تو افسانے کا ہر کردار اپنی نفسیاتی تخصیص کی بنیاد پر دوسرے کردار سے مختلف و منفرد ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو اس کے مطالعے کا کوئی جواز نہیں ہوتا۔ نفسیاتی وارداتیں منٹو سے لے کر شموئل احمد تک کے افسانوں کا موضوع بنی ہیں۔ منٹو کا ''کھول دو'' اور شموئل احمد کا ''سنگھاردان'' اس تناظر میں یادگار افسانے ہیں۔ سید محمد محسن کے نفسیاتی افسانوں کو آج کے ادبی مباحث میں شامل کرنا ضروری اس لیے بھی ہے کہ ان پر ہمارا کام غیر تسلی بخش اور مختصر ہے۔ شین مظفر پوری کے نفسیاتی افسانے بھی ہماری توجہ کے طالب ہیں۔

محمد غالب نشتر تازہ ترین نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ ادب کے اچھے طالب العلم ہیں۔ ان کے یہاں غور و فکر ہے اور فن پاروں کو اپنے ترازو پر تولنے کی خواہش بھی۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کا دھیان نئے افسانوں کے تفہم و تفہیم پر مرکوز نہ ہوتا۔ یہ مجموعہ ان کی تلاش و جستجو کا غماز ہے۔ ابتداً انھوں نے مختصر طور پر اردو افسانوں کے ارتقا پر نظر ڈالی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ ترقی پسند تحریک

کے دور کے افسانے ترسیل وابلاغ کے مسائل سے پاک تھے کیوں کہ ان کے مقاصد واضح اور فکر ونظر سائنسی یعنی مارکسی، ان کا لٹریچر تبدیلی اور نئے سماج کی از سرِ نو تشکیل کا پیغام لے کر سامنے آیا تھا جس میں نامانوس علامتوں، ثقیل ودقیق الفاظ، ابہام واہمال اور تکنیکی پیچیدگی کی گنجائش نہ کے برابر تھی۔ مگر اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ وہ غیر فنی اور صحافتی ہو۔ ایک ادبی اور سیاسی مفکر نے کیا خوب کہا ہے کہ " Literature is neither propaganda nor poster writing" (ادب پروپگینڈہ ہے اور نہ پوسٹر لکھنا)۔ محمد غالب نشتر کا یہ بیان کہ ظ۔انصاری نے غیاث احمد گدی کی بڑی پذیرائی کی یعنی ان کے آرٹ کی پذیرائی کی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی انھیں خوب سراہا۔ ''شب خون'' میں انھیں نمایاں جگہ دی۔ مطلب آرٹ آرٹ ہے، اس کی شناخت آج نہیں تو کل ہونی ہی ہے۔ ہند وپاک میں غالب صدی بڑے جوش وخروش سے منائی گئی۔ میں نے اپنی رپورتاژ میں جو سنہ ۱۹۶۹ء میں تحریر کی تھی، لکھا تھا کہ 'یہ سال غالب آندھی کا ہے۔' پھر ادھر منٹو صدی، فیض صدی اور اس سال عصمت ومجاز صدی۔ صدیاں تقریبات جن پر سیمی نار اور ادیب رسالوں کے نمبر اور گوشوں کا تانتا بندھا ہوا ہے پھر ان کی رسم اجرا۔ غرض کہ دھوم دھام عروج پر ہے۔ اردو کے اساتذہ، اسکالر اسی بہانے لکھنے پڑھنے لگے ہیں۔ N.C.P.U.L اور .M.A.N.U.U کے حوصلہ افزا اقدام سیمی ناروں اور مجلوں کو کالج کیمپس یا یونی ورسٹی کیمپس کے ان امور پر اجارہ داری (Monopoly) کو بھی ختم کر رہے ہیں۔ اردو ادب اور درس وتدریس کے لیے یہ مثبت صورتِ حال ہے۔ یہ Political Will کا بھی نتیجہ ہے۔ جو سیکولر جمہوری دستور کی تمہید (Preamble) میں درج ہے۔ اس تمہید نے سماجی، معاشی اور سیاسی انصاف کو جامۂ عمل پہنانا حکومتِ وقت پر فرض قرار دیا ہے۔ بنیادی حقوق کے باب میں وضاحتیں موجود ہیں۔ زبانیں جو ہماری وراثت ہیں، ان کا تحفظ حکومتوں کے فرائض میں شامل ہے۔ ساہتیہ اکادمی، اردو اکادمیاں ان فرائض کی ادائیگی میں مرکزی اور علاقائی حکومتوں کی مشیر کار ہیں۔ دیگر ادارے اور انسٹی ٹیوٹ بھی ہیں جو گورنمنٹ کی امداد واشتراک سے زبانوں کی ترویج و

اشاعت میں مشغول ہیں۔ محمد غالب نشتر نے کہیں کہیں ان پہلوؤں پر بھی اشارہ کیا ہے۔اردو افسانہ ،فن و تکنیک پر بھی ایک باب ہوتا تو کتاب کی قدر و قیمت میں مزید اضافہ ہو جاتا۔اکیسویں صدی میں اردو افسانہ کے باب میں ان کی نظر انتخاب بہ طورِ خاص مشرف عالم ذوقی پر پڑی ہے۔بہ قول نشتر:

''موصوف نہ صرف اپنے موضوعات کے اعتبار سے منفرد ہیں بلکہ افسانے کے عنوانات سے بھی ان کی جدت کاری اور اختراعی قوت کا اندازہ ہوتا ہے''۔

ان کے Diction اور ٹکنیک پر گفتگو نہ کر کے یہاں ذوقی کے اہم افسانوں کے تجزیے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ افسانے فرقہ وارانہ فساد اور دہشت پسندی، تقسیماتِ ہند (ہندو پاک اور بنگلہ دیش) اور مختلف اقسام کی ادبی و سیاسی تھیوریز اور صورتِ حال بالخصوص اکیسویں صدی میں کمزور ممالک کی تاراجی اور ٹکنالوجی کی یلغار سے مسائل کے امبوہ میں گھرا ''مجبور انسان'' دورِ غلامی سے بھی بدتر زندگی گزار رہا ہے۔اردو افسانے نے آج کے ان المیوں کو انسانی وجود پر منڈلاتا ہوا خطرہ قرار دیا ہے۔فرد اُن خطروں میں گھر کر اپنے لیے جائے امان کی تلاش میں سر گرداں ہے۔اردو دنیا ہماری لغت میں مونث ہے یعنی تانیثیت کی سب سے بڑی علامت۔ ٹکنالوجی قوتوں کا قہر ان کا مقدر۔ ملک، قوم یا فرد کسی کی مزاحمت ان کے لیے سزائے موت کا فرمان کی دعوت دیتی ہے۔ذوقی کے افسانے انھی تناظرات میں پڑھنے لائق ہیں۔

مظہرالاسلام میرے لیے ایک تازہ نام ہے۔ان کے افسانوں سے متعلق پروفیسر فتح محمد ملک کا یہ بیان درج کر دینا کافی ہوگا کہ:

''مظہرالاسلام کی فنی انفرایت کا راز اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ انھوں نے ان بزرگوں کی تقلید کی جو حقیقت نگاری کی روایت میں روایتی اور رسمی افسانے تخلیق کرنے میں مصروف تھے اور نہ ان نوجوانوں کی پیروی کی جو اپنی ذات کو خلاصۂ کائنات جان کر ذات پرستی کے بھنور میں اسیری پر نازاں تھے۔''

اس بیان کو من وعن مان لینے میں تامل نہیں مگر نشتر کہتے ہیں:

''جملۂ معترضہ کے طور پر عرض ہے کہ ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی'' مظہر الاسلام کا پہلا اور آخری مجموعہ ہے جس میں انہوں نے اپنے عہد کے معتبر ناقد سے دیباچہ لکھوایا ہے۔ بقیہ تین مجموعے ان عیوب سے مبرا ہیں۔''

مطلب یہ کہ کوئی بھی فن کار خارج سے لاتعلق ہوکر ذات کے حصار میں روپور ہوکر Art پیدا نہیں کرسکتا۔ اسے قاری کی ضرورت ہے۔ شاہد کی ضرورت ہے۔ Communication کی ضرورت ہے۔ روز گار زمانۂ بے ستم سے نمٹنے کی ضرورت ہے کہ زندگی کے یہی تجربے ہیں۔ یہ سب خارج سے مستعار ہیں۔ تجربوں کا Change فنی نکھار کا سبب بھی بنتے ہیں۔ انسانی دکھ درد فرد کو اپنے آپ میں سمیٹ لینے کی وجہ نہیں بنتے بلکہ یہ وہ شہری ہوتے ہیں جو صرف اپنی ذات کی فکر میں بندھے رہتے ہیں۔ یہ ان کا خود اختیاری عمل ہے۔ انھیں بدلنے کے ہتھکنڈوں کا استعمال ایک غیر جمہوری اور آمرانہ عمل ہوتا ہے۔ کوئی بھی صاحب فن اسے قبول نہیں کرسکتا۔ ویسے اپنی ذات میں ہمہ وقت روپوش رہنا بھی کوئی مستحسن عمل نہیں۔ بڑا ادب زندگی کا بڑا کینوس چاہتا ہے تاکہ خارج و باطن کا توازن برقرار رہے۔ تجریدی فن پارے بھی اس وصف سے مزین ہوتے ہیں۔ ورنہ وہ محض داغ دار کاغذ کے ٹکڑے ہیں۔

نشتر نے شموئل احمد کے جہانِ فکشن پر دو حصے صرف کیے ہیں۔ پہلا حصہ اُن کی افسانہ نگاری پر اور دوسرا ان کے ناولوں پر۔ ممکن ہے کچھ معترضین اس انتخاب کو غیر متوازن کہیں مگر 'جہانِ فکشن' کہہ کر اس اعتراض کو ٹھکانے لگا دیا گیا ہے کہ اس ذیلی عنوان کے تحت اس کا جواز بنتا ہے۔ مصنف کا یہ خیال ہے کہ شموئل احمد کے جہانِ فکشن کا محور و مرکز ہندستانی سیاست اور کرپشن ہے۔ ان کا اظہار وہ بے تکلف لہجے میں کرتے ہیں۔ فساد اور جنسی استحصال کا تعلق بھی اسی کرپٹ معاشرے سے ہے۔ یہ دونوں موضوعات ایسے ہیں جو ہر زمانے میں عام قاری کے لیے لطف ولذّت کا سامان بنتے ہیں۔ شموئل احمد کے افسانے ہندی میں بھی مقبول ہیں۔ لہٰذا ان کے ناول اور افسانے اکثر ہندی زبان میں Transcript ہوتے ہیں۔ ترجمہ اس لیے

نہیں کہ ان کی زبان بول چال کی زبان ہے۔وجہ صاف ہے،جن موضوعات کو وہ چھوتے ہیں، اس کی تفہیم وترسیل بڑی آسانی سے ہو جاتی ہے۔قارئین ہندی کے ہوں یا اردو کے، معیار و اعتبار کا یقین ، وہ تو ہوتے ہوتے ہوتا ہے۔ذولسانی ادبی ہونے کے کارن ان کی خوانندگی (Readariling) کا حلوہ بھی بڑا ہے۔شکر ہے کہ انھوں نے فکشن سے بارہ سال کا بن باس لیا تھا۔اگر چودہ سال کا لیا ہوتا تو وہ اچاریہ شموئل احمد کہلانے کے مستحق ہوتے۔بن باس ان کی انفرادیت کا کارن اس لیے بنا کہ انھوں نے اس مدت میں جنگلوں اور پہاڑوں کی خاک چھانی۔تبّتی، نیپالی، ہندوستانی راہبوں سے رسم وراہ پیدا کی۔ان کے فلسفۂ حیات، جادو ٹونے، نجوم، مستقبل شناسی، روحانیت، ربائیت کے گھیرے میں آئے،اس گھیرے میں بارہ سال Invest کیا۔'بگولے' نے جو بگل بجایا تھا ان ایام میں دبا دبا سلگتا رہا۔بن باسی سے واپسی ہوئی تو 'القمبوس کی گردن' پکڑ لی۔'مہاماری' کی زد میں آئے۔تیز رفتاری سے بھاگنے کے جرم میں اپنے آپ کو سزا دی، ٹانگیں تڑوائیں۔معلوم ہوا کہ اس حادثے سے پہلے 'سنگھاردان' لے کر بھاگے تھے۔ٹانگیں اس سے کمزور ہوئی تھیں۔'سنگھاردان' واقعی بڑا بھاری تھا۔ہندی اردو افسانے کی فرش پر ایسا جما کہ ہٹائے نہ بنے۔جاودانی یہی کہلاتی ہے۔تجربات کی اتنی طرفیں ہیں شموئل احمد کے پاس کہ وہ ہمہ وقت کمپیوٹر کے Keyboard پر انگلیاں پھراتے نظر آتے ہیں۔ان کی خلاقی کے راستے میں عمر حائل نہیں ہوئی؛ ہر دم جوان، ہر دم رواں،ان کے جہانِ فکشن کی کنجی ہے۔ناول اور افسانے دونوں کا فن ان کی دسترس میں ہے لہٰذا ان کے دونوں فنون کے مطالعے کے لیے ایک باب نا کافی ہوتا۔اگر محمد غالب نشتر اپنے مطالعے کو اور وسیع کرتے تو اور کئی نام ور فکشن نگاران کو اس صف میں کھڑے نظر آتے۔ان کے افسانوں کا امتیاز بھی ہے کہ جدید تر موضوعات جو Internet یا Cyber Cafe سے متعلق ہیں، اپنے افسانوں میں برتا ہے اور خوانندہ کو تازگی بخشتا ہے اور فن افسانہ کو جدید سائنسی Tools کی طرف راغب کرنے کی کوشش ہے۔یہ ایسے تکنیکی میڈیم ہیں جن کا استعمال ادب ہو یا آرٹ (مصوری) میں ناگزیر ہے۔کمپیوٹر نے جو نشر واشاعت کی دنیا میں انقلاب بپا کیا

ہے،ہم اس سے کماحقہٗ واقف ہیں۔Information Explosion یعنی ذرائع ابلاغ کی اس دھماکہ خیزی نے ہمارے فکری رُخ کو یقیناً متبدل کیا ہے۔ہمیں خوشی ہے کہ شموئل احمد نے اس انٹرنیٹی گپ شپ (Chit Chat) کو افسانوں میں برتا اور اپنے علم نجوم اور جنسی افلاطونیت کومزید تہہ دار بنایا۔مگر ڈر یہ ہے کہ وہ نئے سائبر کرائم قانون کی زد میں نہ آجائیں اور خبر جوئی یا جاسوسی کے الزام میں پکڑے نہ جائیں۔پکڑے بھی گئے تو کیا مضائقہ منٹو کی شہرت کچھ ان کے حصے میں بھی آپڑے گی۔ ناقدین کے تحفظات اپنی جگہ۔شموئل احمد نے دونوں اصناف میں جگہ بنالی ہے۔یہی وجہ ہے کہ نشتر جیسے تجزیہ نگار، جن کا تعلق تازہ ترین لکھنے والوں کی کھیپ سے ہے اور ابھی بھی طالب العلمی کے دور سے گزر رہے ہیں، ان کی طرف بہ طور خاص رجوع ہو رہے ہیں کہ شموئل احمد ان تک پہنچ رہے ہیں۔ایک بار ڈاکٹر افغان اللہ خاں (مرحوم) جنھوں نے فراق گورکھ پوری کی شاعری پر پہلی بار تحقیق پیش کی تھی ان سے پوچھا گیا کہ جدید شاعری کے متعلق آپ کی رائے کیا ہے؟ ان کا جواب تھا''جدید شاعری ہم تک نہیں پہنچی ہے۔اگر شاعری ہوگی تو پہنچ جائے گی۔تب رائے دوں گا'' اب یہ کہنا مشکل ہے کہ شموئل احمد کہنہ مشق اور بزرگ ادیبوں اور ناقدوں کے یہاں پہنچے ہیں کہ نہیں۔ جہاں تک میرا سوال ہے تو میں ان کو پڑھتا رہا ہوں۔

تقسیم نے جو ہمارے دلوں پر نشتر لگائے ہیں اور دوسری طرف خود جو ہمارے اپنوں نے پشت پر خنجر زنی کی ہے، ان کے پھوڑے ہنوز مندمل نہیں ہوئے ہیں۔لہٰذا آج کی نسل بھی افسانوں کی تاریخ یا ادب کی تاریخ لکھتے وقت اس المیے کو چھوئے بغیر آگے نہیں بڑھتی۔ساتھ ہی ساتھ مہاجر ادب کو خیرباد کہتے ہوئے ایک نئے ادبی گروہ کا ورود اور ادب میں اختراع اور تنوع کے متلاشی عالمی فکر و فن سے رشتہ استوار کرنے والی نسل کی جدید فکر و تخلیقی تجربے کی آفاقیت کی دھماکہ خیز آمد کی خبر بھی دیتے ہیں۔ثبوت کے طور پر وہ پاکستان کے ایک مستند ادیب کا اقتباس پیش کرتے ہیں:

''قیامِ پاکستان کے بعد پچاس کی دہائی میں افسانے کی تین نئی نسلیں موجود

دکھائی دیتی ہیں۔ایک طرف تو وہ نام ور افسانہ نگار دکھائی دیتے ہیں جنھیں
چالیس کے عشرے میں ہی ہندستان گیر شہرت حاصل ہو چکی تھی، دوسرا گروہ
ان لوگوں کا تھا جنھوں نے قیامِ پاکستان سے قبل لکھنا شروع کیا تھا مگر اُن کی
شناخت آزادی کے بعد بننا شروع ہوئی۔جب کہ ایک نئی نسل بھی سامنے آ
گئی تھی جنھیں آئندہ برسوں میں اپنا مقام بنانا تھا۔''

یوں تو ہم نے ادھر چالیس پچاس برسوں میں جدیدیت کے تناظر میں بے شمار مقالے رقم کیے۔سیمی نار اور Debate کیے۔بہت سارے Issues پر مراسلہ نگار اور مدیران کے درمیان بحثیں چھڑی رہیں جن سے ادب بہ طور خاص نئے ادب اور قارئین کا بڑا فائدہ ہوا۔نشتر کا یہ بھی کہنا ہے کہ جدیدیت کی اس آپا دھاپی میں افسانے سے زیادہ شاعری کو تقویت پہنچی بلکہ فکری و نظری اعتبار سے اور بھی مستحکم ہوئی۔یہ باب جبر اور مارشل لا ڈکٹیٹر شپ کے زیر اثر پیدا ہونے والے بہترین اردو افسانے کا مضبوط مطالعہ ہے۔

محمد غالب نشتر کی یہ کتاب نئے اور جدید تر افسانوں کی تفہیم پر جو مطالعات ہمارے سامنے آئے ہیں ان کے ساتھ پڑھی جا سکتی ہے۔یوں تو ادب عالیہ کا مطالعہ سب کے بس کی بات نہیں اور ان پر تنقید تو اور بھی مشکل کام ہے۔مگر اردو کے چند ناقدین ضرور ہیں جنھوں نے دونوں کام کیے ہیں۔بہترین ادب کا مطالعہ اور فن پاروں کی تنقید و تجزیہ کو بھی اپنی ادبی کاوشوں میں شامل کیا ہے۔نئے ناقدین اور نئی تنقید نے فن پاروں کے تجزیے و تنقید میں پوری یکسوئی اور ارتکاز کا مظاہرہ کیا ہے۔فن پاروں کے داخلی و خارجی عناصر کو اپنے تنقیدی عمل میں اہمیت دیتے ہوئے ان کے معیار اور تعین قدر کی کوشش کی ہے اور یہ کوشش اس لیے کامیاب کہی جائے گی کہ ہم عصر تنقید نے نہ صرف فن پاروں کی (جو بیش تر علامتی اور استعاراتی تھے) گرہیں کھولی ہیں بلکہ قارئین کے لیے ان کی تفہیم و ترسیل کا خاص خیال بھی رکھا ہے۔جوں جوں تفہم و تفہیم کے نئے زاویے سامنے آتے ہیں، نئی تنقید انہی خطوط پر ترسیل و ابلاغ کے مسائل کو حل کرنے کی سعی کرتی رہی ہے مگر تخلیقی فن پاروں پر لکھی گئی اچھی سے اچھی تنقید بھی حرفِ آخر نہیں ہوتی۔

بڑے سے بڑا تجزیہ نگار اور ناقد بھی آخری نہیں ہوتا۔ نئے سے نیا قلم کار بھی فن پاروں کا قابلِ اعتنا پارکھ ہوسکتا ہے۔ محمد غالب نشتر بھی انہی میں سے ایک ہیں۔ بس انھیں ذرا ٹھہر ٹھہر کر غور و فکر کے ساتھ آگے قدم بڑھانے کی ضرورت ہے۔

انیس رفیع

۲۱۰۵/۴/۷ء

نیا اردو افسانہ: علامت سے حقیقت تک

ترقی پسند تحریک کے بعد اردو افسانے پر جس رجحان نے سب سے زیادہ نقوش ثبت کیے اُن میں جدیدیت کا نام سب سے نمایاں ہے۔ ترقی پسند تحریک کا اردو افسانے پر یہ احسان ضرور ہے کہ اس تحریک نے اردو افسانے کو بیش بہا موضوعات دیے۔ اس سے قبل اس صنف میں محدود موضوعات پر گفت گو کی جاتی تھی جس پر داستان کی چھاپ صاف طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ پریم چند نے ''کفن'' لکھ کر افسانے کو نئے موضوع سے روشناس کرایا تو دوسری طرف انہوں نے ترقی پسند تحریک کی بنیاد بھی ڈالی۔ اس تحریک کے قیام کے بعد افسانہ نگاروں کی ایک لمبی فہرست نظر آتی ہے جنہوں نے افسانے کی صنف میں قابلِ ذکر اضافے کیے۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، بلونت سنگھ، علی عباس حسینی، سدرشن، سہیل عظیم آبادی وغیرہ اس دور کے وہ کامیاب افسانہ نگار ہیں جن کے فن کو کافی سراہا گیا۔ ترقی پسند عہد میں ہی اردو افسانہ دوسری زبانوں سے آنکھ ملانے کے قابل ہو گیا اور یہ بات بلا تردّد کہی جائے کہ ترقی پسند تحریک کا دور اردو افسانے کا عہدِ زریں ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ ترقی پسند تحریک کے عہد میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی تھے جنہوں نے آزادانہ طور پر کہانیاں لکھیں لیکن اکثر وبیش تر کی تعداد ایسی تھی جو اِس تحریک کے مینی فیسٹو کے تحت افسانے لکھ رہے تھے اور نوبت یہاں تک آن پہنچی کہ اُن کا فن پارہ پروپگنڈہ اور نعرہ بازی کے عقب میں گُم ہوتا چلا گیا۔ فارمولا بند اصولوں کے تحت افسانے لکھنے کی مخالفت کے سبب ہی ۱۹۳۹ء میں ''بزم داستاں گویاں'' (حلقۂ اربابِ ذوق) کا قیام

عمل میں آیا تھا۔

ترقی پسند تحریک نے بہ طورِ خاص دیہی زندگی کے مسائل، بورژوا طبقے کے مظالم، بھوک اورافلاس وغیرہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ابتدائی دور میں تو اُن فن پاروں میں کچھ صداقت نظر آتی تھی لیکن بعد کے افسانوں کو دیکھ کر ایسا محسوس ہونے لگا کہ وہ گھسے پٹے موضوعات پر خواہ مخواہ خامہ فرسائی کر رہے ہیں اور اُن کا کوئی خاص نقطۂ نظر اور مقصد نہیں ہے۔اسی اثنا ۱۹۴۷ء میں تقسیم ہند کا اعلان ہو گیا اور تقسیم و ہجرت کا کرب اردو افسانے کا موضوع بنا۔جولوگ مسلم ہندو اتحاد کے قائل تھے اور جنہوں نے ایک دوسرے پر تکیہ کیا ہوا تھا، اُن کے خواب بکھرتے چلے گئے۔فسادات میں لوگوں نے انسانیت کو پرے رکھ کر اپنے ہی دوستوں اور پڑوسیوں کا وہ قتل عام کیا جس کی مثال برصغیر کی تاریخ میں نہیں ملتی۔اس سنگین واقعے نے اردو افسانے پر سب سے زیادہ نقش ثبت کیے۔اب موضوعات بدل چکے تھے اور پورا منظر نامہ بھی تبدیل ہو گیا تھا لہٰذا ادب میں بھی اس کا اثر پڑا اور لوگوں نے اجتماعی نعرہ بازی کو چھوڑ کر انفرادیت میں پناہ لی،لوگوں کا اعتبار ایک دوسرے کے دلوں سے اٹھ گیا اور اس کے نتیجے میں فردیت، وجودیت، بے گانگی جیسے موضوعات اردو افسانے میں نمو پانے لگے۔ ہندوستان میں یہ منظر نامہ آزادی کے بعد سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۶۰ء تک آتے آتے پوری طرح واضح ہو جاتا ہے۔جدیدیت اسی دور کی پیداوار ہے۔جدیدیت،فرد کے داخلی کرب اور بے پناہی کی ترجمان ہے جس کے نتیجے میں فرد تنہائی، الجھن، بے گانگی، اجنبیت اور بے زاری کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ان اصطلاحات کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت ،فلسفۂ وجودیت کی توسیع ہے لیکن اردو ادب میں اس اصطلاح کا استعمال ایک خاص عہد سے تعلق رکھتا ہے۔واقعہ یوں ہے کہ جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر فرسودہ اور گھسے پٹے مضامین کی بھرمار ہونے لگی تب ادیبوں کا ذہن نیا کچھ کرنے کے لیے بے قرار ہونے لگا۔اسی اثنا تقسیم کا کرب انگیز سانحہ رونما ہوا۔موضوعات میں خود بہ خود تبدیلی ہونے لگی۔دیہی مسائل اور بورژوا طبقے کے ظلم و ستم کی جگہ ہجرت ،فساد اور کیمپوں کی روداد سنائی دینے

لگی۔ادیب و شاعر ترقی پسند موضوعات سے اُکتاہٹ محسوس کرنے لگے۔نئی نسل کی اِس خواہش کے عین مطابق جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔جدیدیت نے ابتدا میں خاموش رہ کر اور بعد میں پوری شدت سے ترقی پسند تحریک اور اس کے موضوعات کی مخالفت شروع کی۔ جدیدیت، دراصل ترقی پسند تحریک کی نفی کرتے ہوئے فرد کی داخلی کرب کا اظہار ہے جس میں خارجیت سے داخلیت، افراد سے فرد، شور وغل سے خاموشی اور بھیڑ سے تنہائی کی طرف سفر ہے۔جدیدیت نے وجودیت کے علاوہ اشتراکیت اور فرائڈزم کے اثرات بھی قبول کیے۔اردو افسانے میں اچانک یہ تبدیلی رونما نہیں ہوئی بل کہ پچاس کی دہائی اور اس سے کچھ قبل سے ہی ایسے ہیئت وموضوعات آنے لگے تھے جو افسانے کی تبدیلی کا پیش خیمہ تھے۔کرشن چندر کے ''غالیچہ'' اور ''ایک اسرائیلی تصویر''احمد علی کے ''قید خانہ''، ''میرا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' جیسے افسانے جس میں کافکا کی ''دی ٹرائل'' اور ''دی کیسل'' کی خصوصی تکنیک کے علاوہ علامتی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' بھی اس ضمن میں قابلِ ذکر ہیں۔ان افسانوں میں روایت سے بغاوت کا واضح رجحان ملتا ہے۔جس طرح سے پریم چند کے ''کفن'' کو ترقی پسند کی بنیاد کہا جاتا ہے ٹھیک اُسی طرح منٹو کے ''پھندنے'' کو جدیدیت کی بنیاد مانا جاتا ہے لیکن ۱۹۶۰ء تک آتے آتے جدیدیت کے نقوش پوری طرح واضح ہونے لگے تھے۔''شب خون''، ''اوراق''، ''آہنگ'' اور اسی طرح کے دوسرے رسائل میں ایسی تخلیقات شائع ہونے لگی تھیں جن میں ابہام کا گمان ہونے لگا تھا۔جدید افسانوں سے متعلق بلا مبالغہ کہا جا سکتا ہے کہ جدیدیت کے دور میں اس صنف کی نمائش غلط طریقے سے ہوئی اور اس کی افہام وتفہیم سراب ہوگئی۔جدیدیت ایک ایسا رجحان ہے جس کی کچھ زیادہ ہی مخالفت ہوئی۔بعض ناقدین نے اسے منفی رجحان قرار دیا تو بعضوں نے سرے سے ہی مسترد کر دیا۔اردو کی تمام اصناف میں صنفِ نظم اور صنفِ افسانہ پر یہ رجحان سب سے زیادہ اثر انداز ہوا۔دونوں ہی اصناف بیانیے کی صورتیں ہیں شاید اسی لیے ان اصناف پر شب خونی وار سب سے زیادہ ہوئے۔اگر صرف افسانوں کی بات کریں تو ناقدین

نے صرف پلاٹ کو بنیاد بنا کر اعتراضات کیے کیوں کہ اس صنف کی بنیاد کہانی کے جوہر پر قائم ہے۔ جدیدیت کے بانی شمس الرحمٰن فاروقی نے تمام ناقدین کے اعراضات کے جوابات مفصل طور پر دیے ہیں۔ان کا خیال ہے:

ا۔جدیدیت کو ترقی پسندی کی مخالف تحریک کہنا غلط ہے۔ جدیدیت ایک رجحان ہے اور اس کی فکری بنیادیں ترقی پسندی سے مختلف ہیں لیکن یہ ترقی پسندی کی ضد میں نہیں بل کہ آزاد ادبی وجود کے طور پر قائم ہوئی ہے۔

۲۔جدیدیت کے لیے سماجی شعور یا سماجی ذمہ داری کوئی مسئلہ نہیں۔تمام ادب سماج اور معاشرہ ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ہاں جدیدیت کو سیاسی وابستگی پر اصرار نہیں اور نہ وہ کسی سیاسی مسلک کی رہ نمائی قبول کرتی ہے۔سیاسی وابستگی یا سیاسی رہ نمائی کو قبول کرنے کے نتیجے میں فن کار کی آزادیٔ رائے اور آزادیٔ فکر پر ضرب پڑتی ہے اور جدیدیت کا بنیادی موقف آزادیٔ اظہار اور فنی شعور پر عدم پابندی کا اصرار ہے۔

۳۔جدید تحریریں اس لیے مشکل ہیں کہ پڑھنے والوں کے ذہن ابھی اُن سے آشنا نہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر نئی تحریر، ہر نیا خیال، ہر نیا طرزِ فکر اکثر لوگوں کو مشکل لگتا ہے۔ایک بات یہ بھی ہے کہ اشکال اور ابہام اضافی چیزیں ہیں، جدید ادب قاری سے کہتا ہے کہ وہ اپنا معیار بلند کرے۔جدید ادب کو قاری کی خوشی سے زیادہ اپنے تخلیقی شعور کی سچائی منظور ہے۔

۴۔جدیدیت کا مسلک انسان دوستی اور انسان مرکزیت ہے لیکن جدیدیت اُن فلسفوں کے خلاف ہے جو بشر دوستی کے نام پر انسانی آزادی کا استحصال کرتے ہیں۔جدیدیت اُن تحریکوں کے خلاف ہے جو نام نہاد امن و آشتی کی علم بردار ہیں لیکن ادیب کی آزادی پر قدغن لگاتی ہیں۔

۵۔اگر جدیدیت اس لیے سامراجی سازش ہے کہ وہ ترقی پسند نظریۂ ادب کی

منکر ہیں تو ترقی پسند نظریۂ ادب (یعنی مارکسیت) بھی سیاسی مفادات کی پابندی پر مجبور ہے لہٰذا اُسے بھی کسی سازش کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے۔
۶۔ یہ درست ہے کہ جدید فن کاروں کے یہاں تنہائی، شعورِ مرگ، مایوسی وغیرہ کا ذکر بہت ملتا ہے لیکن یہ باتیں جدیدیت کی خصوصیات ہیں، صفات نہیں۔ یعنی اگر جدید فن کار اپنے تجربۂ ذات کی بنیاد پر کوئی بات کہتے ہیں تو یہ اُن کا ذاتی معاملہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ہر وہ شخص جدید ہے جس کے یہاں تنہائی، احساسِ ذات وغیرہ ہو اور جس کے یہاں یہ چیزیں نہ ہوں وہ جدید نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جدیدیت فارمولا ادب سے انکار کرتی ہے۔(1)

جدیدیت کے تحت علامتی افسانے لکھنے والوں کی فہرست کافی طویل ہے بل کہ ایک زمانے میں ابہام پسندی کی ایسی ہوا چلی تھی کہ اکثر افسانہ نگاروں نے مہمل افسانے لکھے۔ جب قارئین کی تعداد بالکل کم ہوگئی تو فن کاروں نے ازسرِ نو غور فکر کرنا شروع کیا اور دوبارہ پلاٹ کی طرف لوٹ آئے اور تجریدیت کا زور کم ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ انہوں نے کہانی کے جوہر میں بھی علامات کا استعمال کیا جس سے اُن کی معنویت دوہری ہوگئی۔

جدیدیت کے تحت لکھے گئے افسانوں میں بلراج مین را کے ہاں ''کمپوزیشن سیریز کے افسانے''، سریندر پرکاش کے ہاں ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''رونے کی آواز''، ''سرنگ''، اور ''برف پر مکالمہ''، انتظار حسین کے ہاں ''آخری آدمی''، ''زرد کتا''، ''کایا کلپ''، جوگیندر پال کے ہاں ''رسائی''، ''بازیافت''، انور سجاد کے ''کونپل'' اور ''گائے''، خالدہ اصغر کے ''سواری'' اور ''ایک بوند لہو کی''، غیاث احمد گدی کا ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''، بلراج کومل کا ''کنواں''، دیوندر اسر کا ''کالی بلّی''، کمار پاشی کا ''ڈاچی والیا''، انور عظیم کا ''کھوپڑی''، قمر احسن کا ''اسپ کشت مات''، حمید سہروردی کے ''شکن در شکن''، ''کرسی میں دھنسا ہوا آدمی'' اور ''عقب کا دروازہ'' اختر یوسف کے ''گدھ اور قحبہ خانہ'' اور ''کالک اور

اجالا‘‘اکرام باگ کا’’تقیہ بردار‘‘وغیرہ خاص طور پر اہم ہیں۔

جدیدیت کے دور میں یوں تو بہت سے افسانہ نگار ابھر کر سامنے آئے لیکن ایک وقفے کے بعد تقریباً منظر عام سے غائب ہوگئے۔اس کی ایک بنیادی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ انہوں نے ایسی دبیز علامات استعمال کیں جن کی تفہیم عام قاری کی سمجھ سے بالاتر تھی۔کچھ فن کاروں نے تجریدیت کو اس طرح اختیار کیا کہ جیومیٹری وغیرہ کے تجربات کرنا شروع کردیے۔قارئین نے آگے چل کر انہی فن کاروں کو اس قدر فراموش کیا کہ تاریخ کے صفحات میں صرف اُن کا نام کندہ ہوسکا ہے۔سردست ان افسانہ نگاروں کا تذکرہ ضروری ہے جنہوں نے علامتی حوالے سے اپنی شناخت قائم کی اور بیانیے کی روایت کو پوری طرح ملحوظ رکھا۔ان افسانہ نگاروں کی فہرست میں سریندر پرکاش،بلراج مین را،غیاث احمد گدی،کلام حیدری،احمد یوسف وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔ساٹھ کی دہائی کے افسانہ نگاروں میں چند نے ہندوستان میں جدیدیت کے فروغ میں اہم رول ادا کیا البتہ کچھ ایسے بھی ہیں جنہوں نے علامات کو بھی کم ہی برتا ہے اور ترقی پسند روایات کی توسیع کی ہے۔ان میں عابد سہیل ،اقبال مجید،رتن سنگھ،جوگیندر پال کے نام اہم ہیں۔اس ضمن میں ایک اہم نام سریندر پرکاش کا ہے۔

سریندر پرکاش جدیدیت کے ایک اہم تخلیق کار تھے جنہوں نے تقسیمِ ہند کا دکھ جھیلا تھا اور اس کرب کو بہ ذات خود محسوس کیا تھا اسی لیے اُن کے مزاج میں تلخی آ گئی تھی۔انہوں نے ترقی پسند تحریک کے عروج کے دور میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی مگر اُس عہد کی مروّجہ ترقی پسندی کی فیشن زدگی سے دامن بچاتے ہوئے اپنے لیے الگ راہ نکالی اور اپنے تخلیقی اظہار کے لیے علامتی وتجریدی طرز کو اپنایا۔سریندر پرکاش نے ابتدا میں تجریدی افسانے لکھے جن میں علامتی اور استعاراتی فضا کو صاف طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔یہ افسانے کربِ ذات کا اظہار ضرور ہیں مگر اُن میں بعض دوراز کار علامتوں اور استعاروں کی وجہ سے ترسیل کا مسئلہ پیدا ہوگیا ہے۔سریندر پرکاش کے افسانوں کا پہلا مجموعہ’’دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم‘‘میں اسی طرز کا اظہار ہے مگر ستّر کے بعد ترسیل کی ناکامی کے المیے سے فن پاروں کو بچانے اور افسانے کا رشتہ قاری سے

جوڑنے کے لیے افسانے میں کہانی اور بیانیہ کی واپسی ہوئی تو سریندر پرکاش نے بھی اپنے افسانوی رویّے پرنظرثانی کی۔اسی لیےاُن کے دیگرمجموعوں میں اُن کے دل کش اسلوب نے ایسی فضا قائم کی جو قاری کو باندھے رکھتی ہےاور قاری،فن کار کے اسلوب کےساتھ کہانی کے تانے بانے، ماجرا اور دل نشیں بیانیہ کے سحر میں کھو جاتا ہے۔اُن کی افسانہ نگاری میں اہم موڑ''بجوکا'' کے باعث آیا جس نے انہیں ایک مقبول افسانہ نگار بنادیا۔''بجوکا''کوموضوع بنا کر بہت سے افسانہ نگاروں نے افسانے تخلیق کیے ہیں جن میں سلام بن رزاق، محمد مظہرالزماں خاں،محمود ایوبی،مظہر سلیم خاص طور پراہم ہیں۔ ہرفن کار کا افسانہ اپنے آپ میں مثال بھی ہےاور منفرد بھی۔اس حوالے سے سریندر پرکاش نے بھی افسانہ لکھا۔مندرجہ بالا افسانہ نگاروں میں سریندر پرکاش کےافسانوں کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے بجوکا کوسرمایہ دار کے طور پر پیش کیا۔انہوں نے نہ صرف پریم چند کے کردار''ہوری'' کو ایک بار پھر زندہ کیا بل کہ دیہات کا وہ منظرنامہ بھی تخلیق کیا جو پریم چند کی تخلیقات کا خاصّا تھا۔زبان و بیان اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے افسانہ بالکل سادہ ہے لیکن اتنا سادہ بھی نہیں کہ اس کی معنویت کو گہرائی و گیرائی بخشنے میں رخنہ ہو۔مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ سریندر پرکاش نے جدیدیت کو فروغ دینے میں کافی اہم رول ادا کیا ہے۔انہوں نے مشکل افسانوں کےعلاوہ آسان کہانیاں بھی لکھی ہیں۔آسان ان معنوں میں کہ قاری افسانوں کی تفہیم میں کسی طرح کی دقت محسوس نہیں کرتا۔

اس ضمن میں ایک اہم نام بلراج مین را کا بھی ہے جنہوں نے پچاس کی دہائی سے ہی افسانہ نگاری کی ابتدا کی اور۱۹۷۲ءتک آتے آتے افسانہ نویسی بالکل ترک کردی۔اس کے بعد انہوں نے ایک ادبی رسالہ''شعور'' جاری کیا۔''شعور'' کے شماروں کی ادبی حلقوں میں کافی پذیرائی ہوئی لیکن بہ حیثیت افسانہ نگارانہیں وہ مقام نہیں ملا جس کے وہ مستحق تھے۔اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انہوں نے آزادانہ طور پر لکھنے کا کام کیا اور خاص بات یہ ہے کہ کسی نقّاد کو منہ نہیں لگایا۔چاپلوسی اِس دور کی عظیم نعمت ہے۔جوفن کار اس وصف سے محروم رہا،اس کی کبھی پذیرائی

نہیں ہوسکتی ۔ یہ عہد فن کاروں کا نہیں بل کہ ناقدین کا ہے۔قارئین انہی تخلیقات کا مطالعہ کرتے ہیں جنہیں ناقد پڑھنے کا مشورہ دیتا ہے۔ مین را کو یہی نقصان اُٹھانا پڑا۔انہوں نے کسی تحریک یا رُجحان کے اصول وضوابط کو سامنے رکھ کر افسانے نہیں لکھے۔وہ بنیادی طور پر ایک باغی اور ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔فرسودہ اور گھسی پٹی راہ پر چلنا اُن کے مزاج کے خلاف ہے،ان کے موضوعات بھی بندھے ٹکے یا زبردستی سے لائے ہوئے نہیں ہوتے ہیں۔انہوں نے اپنی کہانیوں میں ''بس'' کے سفر کے حوالے سے شہری زندگی کا بھرپور نقشا کھینچا ہے جن میں بیش تر مقامات دہلی سے متعلق ہیں۔کناٹ پلیس سے ماڈل ٹاؤن کا سفر اُن کی کہانیوں میں نمایاں ہیں۔مین را کے افسانوں کا کلیدی حوالہ شہری تمدن ہے۔سفر اور مسلسل سفر اُن کی کہانیوں کا نشانِ امتیاز ہے۔''ساحل کی ذلت''،''ریپ''،''بس اسٹاپ''،''واردات''،''شہر کی رات'' وغیرہ جیسے افسانوں میں شہری زندگی کا کوئی نہ کوئی رخ ضرور سامنے آتا ہے۔

بلراج مین را نے کمپوزیشن سیریز کے تحت چھ کہانیاں + کمپوزیشن موسم سرما ۶۴ء اور کمپوزیشن دسمبر ۶۴ء لکھے۔مجموعی طور پر اُن کی تعداد آٹھ تک پہنچتی ہے۔یہی وہ کہانیاں ہیں جن سے مین را کی شناخت بہ حیثیت علامتی افسانہ نگار قائم ہوئی اور اُن کا شمار جدیدیت کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہونے لگا۔مجموعی طور پر دیکھا جائے تو مین را کی اتنی پذیرائی نہیں ہوئی جس کے وہ مستحق تھے۔پھر بھی اردو افسانے کی جب بھی تاریخ لکھی جائے گی،بلراج مین را کا نام ضرور آئے گا۔

علامتی افسانہ نگاروں کی فہرست میں ایک اور اہم نام غیاث احمد گدی کا ہے۔یوں تو انہوں نے باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی،نہ ہی انہیں ادبی تحریکوں،ادبی محفلوں اور سیمی ناروں سے فیض یاب ہونے کا موقع ملا۔ان تمام باتوں کے برعکس انہوں نے قبائیلیوں کی سی زندگی گزاری۔ان اثرات کی محرومی نے اُن کے تجربات کے دائرہ کو جہاں محدود کیا وہیں انہیں منفرد افسانہ نگار کے طور پر بھی ادبی دنیا سے متعارف کرایا لیکن انہیں اپنی راہ بنانے میں کافی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔اپنے پیش رو افسانہ نگاروں کے گہرے اثرات سے نجات پانے

اور اپنی منفرد آواز پیدا کرنے میں انہیں کافی قوّت صرف کرنی پڑی۔انہوں نے جب لکھنا شروع کیا اُس وقت کرشن چندر، منٹو، عصمت اور بیدی کی افسانہ نگاری اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی۔ان کے اثرات سے بچ نکلنا کافی مشکل تھا۔غیاث احمد کا تعلق جھارکھنڈ کے ایسے علاقے سے تھا جہاں اُردو تو کیا، پڑھائی لکھائی کو ہی عبث تصور کیا جاتا تھا۔ایسے حالات میں گدّی برادران کا اُردو ادب میں قدم رکھنا باعثِ حیرت ہے۔غیاث احمد کے چھوٹے بھائی الیاس احمد گدی نے بھی افسانے لکھے لیکن ان کی اصل شناخت ناول ''فائر ایریا'' کے باعث قائم ہے۔

غیاث احمد گدی کو ادبی حلقوں سے باقاعدہ متعارف کرانے کا سہرا ظ۔انصاری کے سر بندھتا ہے۔ظ۔انصاری جب مختصر عرصے کے لیے ماہنامہ ''شاہ راہ'' دہلی کے مدیر مقرر ہوئے تو انہوں نے غیاث احمد کا ایک افسانہ ادارتی نوٹ کے ساتھ شائع کیا اور اُن کے فن کو سراہتے ہوئے ان کی نجی زندگی کے بارے میں بھی بعض انکشاف کیے اور اس طرح ادبی دنیا کی توجہ اس ہونہار افسانہ نگار کی جانب مبذول ہوگئی۔اس کے علاوہ کلام حیدری نے بھی اُن کے فن کو سراہا اور مجموعہ چھپوانے کی ذمہ داری بھی بہ ذات خود قبول کی۔کلام حیدری نے اُن دنوں اپنا چھاپا خانہ بھی قائم کیا ہوا تھا۔ساتھ ہی ''آہنگ'' اور ''مورچہ'' جیسے رسالے اپنی ادارت میں نکال رہے تھے۔

غیاث احمد گدی کے افسانوں کے زیادہ تر کردار مفلس ہی نظر آتے ہیں اور ان میں بھی زیادہ تر کرداروں کا تعلق غریب کرسچن گھرانوں سے ہے۔ایسے غیر مسلم جن کے گھر کھانے کو کچھ بھی نہیں، محض دو وقت کی روٹی کے لیے وہ کرسچن بننے پر مجبور ہیں اور پیٹ کی خاطر اپنا مذہب تک بدلنے کے درپے ہیں۔غیاث احمد نے انہی کرداروں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ایسے افسانوں میں اُن کی دل چسپی کرداروں سے زیادہ مسائل پر ہوتی ہے تاکہ حقیقتِ حال کی صحیح طور پر عکاسی ہو سکے۔اُن کے افسانوں کا مطالعہ کر کے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان کے ہاں کہانی کا عنصر بھرپور ہے۔اُن کے مجموعوں میں افسانوں کی کل تعداد تین درجن تک پہنچتی ہے۔ان افسانوں میں اگر نمائندہ افسانوں کا انتخاب کیا جائے تو ''پرندہ پکڑنے والی

گاڑی‘‘،’’خانے تہہ خانے‘‘،’’تج دو تج دو‘‘،’’طلوع‘‘ وغیرہ کو شمار ضرور کیا جائے گا۔

ساٹھ اور ستر کی دہائی میں سریندر پرکاش، بلراج مین را اور غیاث احمد گدی کے علاوہ اور بھی کئی ایسے افسانہ نگار تھے جنھوں نے جدیدیت کے فروغ میں کافی اہم رول ادا کیا جن میں اکرام باگ، حمید سہروردی، ظفر اوگانوی، کنور سین، شفیع مشہدی، انور خاں، رضوان احمد، قمر احسن اور انور قمر وغیرہ کے نام خاص طور پر اہم ہیں۔ سردست یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ جدیدیت کے دور میں جہاں ایک طرف افسانہ نگار علامات وتجرید کے پیچھے بھاگ رہے تھے اور فیشن زدگی کے چکر میں مہملیت، تجریدیت اور غیر ادبی عناصر کو ہوا دے رہے تھے وہیں دوسری جانب ایسے افسانہ نگار بھی موجود تھے جو ترقی پسند روایت کی توسیع میں پیش پیش تھے۔ ایسے فن کاروں کی فہرست میں رتن سنگھ، جوگیندر پال، عابد سہیل، قاضی عبدالستار اور اقبال مجید کافی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان افسانہ نگاروں نے اسلوب، ہیئت اور معنویت کے لحاظ سے ترقی پسند نظریات کی بھی توسیع کی۔ رتن سنگھ کا’’ہزاروں سال لمبی رات‘‘، عابد سہیل کا’’جینے والے‘‘، قاضی عبدالستار کا’’پیتل کا گھنٹہ‘‘اور اقبال مجید کا’’عدو چچا‘‘ جیسے افسانوں سے اِس بات کا اندازہ بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے۔

قاضی عبدالستار نے اودھ کی زوال آمادہ تہذیب اور زمین دار گھرانے کی معاشی وسیاسی بحران کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ انہوں نے ان نکات کو بیان کرکے ایسے کرب کا اظہار کیا ہے جس سے قاری کفِ افسوس ملنے کے سوا کچھ نہیں کرسکتا۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں ’’پیتل کا گھنٹہ‘‘،’’رضو باجی‘‘اور’’مالکن‘‘ کو خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ قاضی صاحب کے علاوہ اقبال مجید اس لحاظ سے اہمیت کے حامل ہیں کہ انہوں نے علامات کا بھی استعمال کیا اور کہانی کے جوہر کو بھی مجروح نہ ہونے دیا۔ اقبال مجید کا پہلا افسانہ’’عدّو چاچا‘‘ ۱۹۵۶ء کے شاہراہ (دہلی) میں چھپا۔ اس کے بعد یہ سلسلہ چل نکلا۔ اُن کے ابتدائی افسانوں میں ہی زبان وبیان کی خامی کم کم ہی نظر آتی ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ وہ ابتدا ہی سے منجھے ہوئے افسانہ نگار تسلیم کیے گئے۔ اس کی ابتدا اُس وقت سے ہی ہوتی ہے جب ان کا پہلا

افسانوی مجموعہ ''دو بھیگے ہوئے لوگ'' شائع ہوکر مقبول خاص و عام ہوا۔انہوں نے جس دور میں لکھنا شروع کیا اُس دور میں لکھنؤ میں موجود افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد تھی جن میں رام لعل، حیات اللہ انصاری، رتن سنگھ اور عابد سہیل وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں ۔ ان کی تحریروں میں ترقی پسندی کے خاصے اثرات ہیں لیکن جدیدیت کے اثرات سے بھی انکار ممکن نہیں ۔ اُن کی بہت سی تحریریں ''شب خون'' میں تواتر کے ساتھ شائع ہوئی ہیں لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کی ذہنی نشوونما ترقی پسندی کے عروج کے زمانے میں ہوئی اور اقبال مجید کا تعلق تو اس تحریک سے باقاعدہ رہا ہے۔اس لیے اُن کی کہانیوں میں انسان دوستی اور دردمندی کی شدید خواہش کے عناصر کثرت کے ساتھ پائے جاتے ہیں اور یہ خوبیاں ان کے ابتدائی افسانوں میں محسوس کی جاسکتی ہیں۔انہوں نے اردو فکشن کی روایت سے بھرپور استفادہ کیا ہے ۔موجودہ عہد میں مصروف ترین زندگی اوراس سے پیدا ہونے والے مسائل ،ٹوٹے ہوئے رشتے اور قدروں کے زوال کو اقبال مجید نے بالخصوص اپنا موضوع بنایا ہے۔مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ جنہوں نے جدیدیت کے فروغ میں اہم رول ادا کیا اُن میں انیس رفیع ،اختر یوسف، کنور سین، سید احمد یوسف ، الیاس احمد گدی، جیلانی بانو، نعیم کوثر ، شفیع جاوید، فیاض رفعت، ظفراوگانوی، شفیع مشہدی، محمود ایوبی ، منظر کاظمی ، م ق خان، انور خان، شفق، اکرام باگ وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔

ہندوستان کی بہ نسبت جدید پاکستانی افسانہ نگاروں کے موضوعات بالکل الگ تھے کیوں کہ پاکستان کا قیام جن مقاصد کو مدنظر رکھ کر عمل میں آیا تھا وہ پسِ پشت چلا گیا۔اس طرح سے وہاں کی عوام کے خواب چکنا چور ہوگئے ۔قیام پاکستان کے بعد آنے والے دس سال اذیت کوش، کرب ناک اور زوال کے ثابت ہوئے۔لوگوں کو سنبھلنے میں وقت ملا ہی تھا کہ ۱۹۵۸ء میں مارشل لا نافذ ہوگیا۔ پاکستان میں نیا افسانہ ۱۹۶۰ء اوراس کے آس پاس کے عرصے میں نمو پاتا ہے۔ساٹھ کی دہائی میں بیانیہ افسانے کے بہ جائے علامتی طرز اختیار کرنے کی ایک نہیں کئی وجوہات تھیں۔پہلی وجہ اس دور کے بلند پایہ افسانہ نگاروں کے مقابلے میں نئی نسل کے افسانہ

نگاروں کا اپنی شناخت کا مسئلہ، دوسری وجہ ترقی پسند افسانے کی حقیقت نگاری یا وضاحتی طرزِ بیان سے اکتاہٹ اور پھر تیسری اہم وجہ آزادیٔ اظہار پر پابندی سے نجات حاصل کرنا ہے۔ لہٰذا اُن افسانہ نگاروں نے علامات کا استعمال اپنے افسانوں میں کیا تاکہ ان کی انفرادیت قائم ہو سکے۔ انور سجاد پہلے افسانہ نگار تھے جنہوں نے پاکستان میں علامات و تجرید کو اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ یوں تو وہ پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر تھے لیکن انہوں نے ساری توجہ ادب پر صرف کی۔ انور سجاد نے لکھنے کی ابتدا شاعری سے کی۔ بعد میں وہ افسانے کی طرف پلٹے۔

انور سجاد کا نام جدید اردو افسانے کی روایت میں کافی اہمیت کا حامل ہے۔ جس طرح سے ہندوستان میں بلراج مین رااور سریندر پرکاش نے جدید افسانے کی بنیاد ڈالی ٹھیک اُسی طرح پاکستان میں انور سجاد اور خالدہ حسین نے جدید افسانے کی راہیں ہموار کیں۔ ان افسانہ نگاروں نے پرانے سانچے کو توڑ کر اظہار کے لیے نئے رویّوں کو روشناس کرایا۔ انور سجاد نے ابتدا میں روایتی کہانیاں لکھیں۔ ان کے پہلے مجموعے ''چوراہا'' (۱۹۶۴ء) میں روایتی افسانے بہ کثرت ملتے ہیں لیکن جلد ہی علامت نگاری و استعارہ سازی ان کے اسلوب کا تخصیصی پہلو بن گیا۔ جدیدیت کے حوالے سے ان کی اصل شناخت ''استعارے'' (۱۹۷۰ء) سے قائم ہوئی۔ اس کے علاوہ انہوں نے ایسے افسانے بھی لکھے جن میں ترسیل کا مسئلہ مشکل نہیں معلوم پڑتا۔ انہی افسانوں میں ایک افسانہ ''گائے'' ہے۔ اس افسانے کا شمار جدیدیت کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے۔ یہ افسانہ یوں تو بالکل سادہ ہے لیکن اپنے اندر کئی پرتیں رکھتا ہے۔ بات صرف یوں ہے کہ ایک دبلی پتلی سی گائے ہے جو بوڑھی ہو چکی ہے۔ گھر کے افراد اُسے بوچڑ خانہ بھیجنے کی سوچتے ہیں سوائے نکّا کے، جسے گائے سے بے حد محبت ہے۔ وہ گھر والوں کو گائے کا علاج کرانے کا مشورہ دیتا ہے لیکن گھر والوں کے سامنے اُس کی ایک نہیں چلتی۔ بالآخر گائے بوچڑ خانے چلی جاتی ہے۔ افسانہ، علامتوں کا لبادہ اوڑھے اپنے تأثر میں وسیع منظر نامہ رکھتا ہے۔ اس افسانے کو آزادی کے تناظر میں دیکھیں تو گائے پر ہونے والے ظلم وستم انگریزوں کی یاد دلاتا ہے۔ گائے کو اگر جنگِ آزادی کی مظلوم عوام مان لیں تو پھر کہانی نیا دریچہ وا کرتی

ہے۔گھر کے افراد،انگریز ظالم افسران کا کردار نبھاتے نظر آتے ہیں اور نگّا ہماری سیاسی جماعتوں کا نمائندہ نظر آتا ہے۔اس طرح گائے کو علامت کے طور پر جتنے زاویے سے دیکھیں ،کہانی کی پرت کھلتی جائے گی۔علامات اور بھی واضح ہوتے جائیں گے۔

جدید افسانے میں انور سجاد کے بعد ایک اہم نام خالدہ حسین کا بھی ہے۔اُن کا شمار ۱۹۶۰ء کے بعد نمودار ہونے والے افسانہ نگاروں کی نسل میں ہوتا ہے۔اسی عہد میں افسانہ ،جدید رجحانات سے روشناس ہوا اور نیا اسلوب نشونما پانے لگا۔ان افسانہ نگاروں میں انور سجاد اور بلراج مین را سے تو قارئین پہلے ہی واقف ہو گئے تھے البتہ نئے لکھنے والوں کی فہرست میں خالدہ حسین اور سریندر پرکاش اپنی کہانیوں کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے۔

خالدہ حسین کا افسانوی سفر نصف صدی پر محیط ہے۔ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو ان کی افسانوی زندگی کو دو حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔پہلا دور ۱۹۵۴ء سے ۱۹۶۵ء تک محیط ہے۔اس دور میں انہوں میں اپنی شناخت قائم کی۔سواری، ہزار پایہ، آخری سمت اور مٹّی اس دور کی کامیاب تخلیقات ہیں۔۱۹۶۵ء میں جب اُن کی شادی ہوئی تو انہوں نے لکھنا لکھانا بالکل ترک کر دیا اور یہ سلسلہ تیرہ سالوں تک قائم رہا لیکن انہوں نے ۱۹۷۹ء میں ''آدھی عورت'' لکھ کر لوگوں کو خوش گوار حیرت میں ڈال دیا۔تب ہی اُن کے دوسرے دور کی ابتدا ہوتی ہے جو تا ہنوز قائم ہے۔خالدہ حسین کو دو امتیازات حاصل ہیں۔اوّل یہ کہ وہ پہلی خاتون ہیں جنہوں نے جدید اردو افسانے میں اس وقت قدم رکھا جب یہ اپنے آغاز میں ردّ وقبول کی منزلوں میں تھا اور دوم یہ کہ جدید اردو افسانے کو اعتبار دلانے میں جن چند لوگوں نے ایک تسلسل کے ساتھ لکھا، علامتی، اساطیری اور استعاراتی آہنگ افسانے کو دیا،ان میں خالدہ حسین کا نام نمایاں ہے۔ان کا شمار ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اردو افسانے کو نیا لہجہ اور نئی معنویت عطا کی۔ان کے افسانوں میں خارج کے واقعیت سے ہٹ کر باطن کی کہانی علامتی انداز میں بیان ہوئی ہے۔ان کے افسانوں کا بنیادی استعارہ حیرت ہے۔ان کے ہاں وجودیت کے فکری عناصر سے استفادے کی روایت بھی موجود ہے۔ان کے نمائندہ افسانوں میں ''ایک بوند لہو کی''،''ہزار

پایہ''، ''آدھی عورت''اور''سواری''وغیرہ کوکبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

منشایاد بھی اس عہد کا ایک اہم نام ہے۔یوں تو انہوں نے مکمل تجریدی افسانے نہیں لکھے لیکن ان کا نام جدید افسانہ نگاروں میں لیا جا تا ہے۔محمد منشایاد کا تعلق لکھنے والوں کے اُس گروہ سے ہے جنہوں نے روایتی انداز سے افسانہ نگاری کا آغاز کیا لیکن جب جدید افسانے کا آغاز ہوا تو انہوں نے بھی قدرے تاخیر سے جدید افسانے کی تحریک میں شمولیت کے بعد خوب صورت افسانے پیش کیے۔منشایاد کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ انہوں نے اردو کے ساتھ ساتھ پنجابی زبان میں بھی افسانے اور ناول لکھے۔محمد منشایاد کے افسانوں میں روایت کے عناصر بھی ہیں اور جدیدیت سے بھر پور استفادے کا چلن بھی۔انہوں نے دیہات اور شہر دونوں کے امتزاج سے بہترین افسانے لکھے ہیں۔خواب،میلہ اور رومان اُن کے افسانوں میں بار بار ظاہر ہوتے ہیں۔

منشایاد کے ہم عصروں میں رشید امجد نے جدیدیت کے فروغ میں کافی اہم رول ادا کیا ہے۔اُن کی اکثر کہانیاں علامتی و تجریدی ہیں۔قبر اور دریا اُن کے خاص علائم ہیں۔''دریا''ان کے ہاں خاص استعارہ ہے جو بہتے ہوئے وقت کی تصویر کشید کرتا ہے۔اس میں ماضی،حال اور مستقبل سب یک جا ہو جاتے ہیں۔قبر کے علاوہ موت اور جنازہ بھی اُن کے افسانوں میں نمایاں علائم ہیں۔کبھی شہر میں جنازہ گم ہو جاتا ہے اور قبر لاش مانگتی ہے تو کبھی قبر گھر معلوم ہونے لگتا ہے۔کبھی ماں کے مرنے کی دعا کی جاتی ہے تو کبھی زہر پینے کے بعد موت کا انتظار کیا جاتا ہے۔یہ تمام علائم مختلف ادوار میں مختلف معنویت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔

مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بھی کئی اہم افسانہ نگار ہیں جن کو فراموش نہیں کیا جا سکتا اُن میں مسعود اشعر،احمد ہمیش،حسن منظر،امراؤ طارق،اسد محمد خاں،سمیع آہوجا اور بانو قدسیہ اہم ہیں۔

پاکستان کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ستّر کی دہائی میں فوجی آمریت (۱۹۷۷ء) کے نفاذ کا بھی تھا۔فوجی آمریت کا یہ زمانہ چوں کہ سقوطِ ڈھاکا اور جمہوری تحریکوں کے بعد آیا اس لیے بھی

اس نے ذہنوں پر گہرا اثر ڈالا۔اس مارشل لا کے خلاف احتجاج کی شدید لہر اُٹھی۔احتجاج کی یہ لَے جس قدر مسلسل اور شدید تھی،شاید پہلے نہ تھی۔اس عہد کے دوران سب سے زیادہ ضرورت آزادیٔ اظہار کی تھی۔اس لیے اس دور میں گھٹی گھٹی آوازوں اور حبس کے موسموں کا بہت ذکر ملتا ہے۔نئی نئی علامتوں اور استعاروں کے تجربے سامنے آئے اور فن کار کے تخلیقی ذہن نے اپنے اظہار کے لیے نئے نئے وسیلے تراشے۔مزاحمتی اور علامتی ادب کی کئی نئی مثالیں قائم ہوئیں۔اس واقعے نے ملک کے ادیبوں اور دانش وروں کو ذہنی طور پر جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور انہوں نے بڑی تعداد میں آمریت کے خلاف مزاحمتی افسانے لکھے جن میں سیاہ رات(انور سجاد)،پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام(رشید امجد)،وسکی اور پرندے کا گوشت(احمد داؤد)،رُکی ہوئی آوازیں(منشا یاد)،تربیت کا پہلا دن(مرزا حامد بیگ)،سہیم ظلمات(اعجاز راہی)،سن تو سہی(احمد جاوید)،گودھرا کیمپ(نعیم آروی)گناہ سے ضمیر تک(جوہر میر)،کندھے پر کبوتر(مظہر الاسلام)،رب نہ کرے(فریدہ حفیظ)،ایک بانسری ہزار نیرو(منصور قیصر)،ایک آنکھ کا چاند(رحمٰن شاہ عزیز)اور ناسفر(اسلم یوسف)وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔

مجموعی طور پر۱۹۶۰ء سے ۱۹۸۰ء تک کا زمانہ سیاسی،معاشی اور اقتصادی طور پر پاکستان کے لیے انتشار کا تھا۔علامات و تجرید کا استعمال اُس عہد کے افسانہ نگاروں کے لیے ضروری تھا۔یہ وہ زمانہ تھا جب کئی نئی علامات سامنے آئیں اور اُن ایّام میں ''بستی'' کی علامت خاص طور پر افسانے کی شناخت بنی۔تشبیہ و استعارے سے بھی کام لیا گیا اور شعری زبان بھی افسانہ نگاروں کے حصہ میں آئی۔

۱۹۸۰ء تک آتے آتے ہند و پاک کے افسانوں سے جدیدیت کے اثرات کم زور پڑنے لگے اور مابعد جدید افسانے لکھے جانے لگے یا اُن افسانوں کو مابعد جدید کا نام دیا جانے لگا۔ مابعد جدیدیت کوئی تحریک یا ردّ عمل نہیں بل کہ کشادہ ذہنی رویّہ ہے جو ثقافت پر زیادہ زور دیتی ہے کیوں کہ ثقافت کسی ملک و قوم کے عادات و اطوار،رسوم و انداز کی بنیادیں ہیں اور

اس کا رشتہ اپنی مٹی کی خوش بو سے گہرا ہوتا ہے۔ جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت، جدیدیت کی ضد ہے یا اس کے اصول وضوابط کی نفی کرتا ہے، جو بالکل بے بنیاد ہے کیوں کہ مابعد جدید فن کاروں نے جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں کے کچھ اصول اخذ بھی کیے ہیں اور کچھ کو مسترد بھی کیا ہے۔ مابعد جدید ناقدین نے ایسے فن پاروں کی نشان دہی تو کر دی تھی البتہ اس عہد کے افسانہ نگاروں نے بھی اپنی تخلیقات لکھ کر اُس پر کھل کر اظہار کیا۔ افسانہ نگاروں کی بات کی جائے تو اس ضمن میں پہلا اہم نام شوکت حیات کا آتا ہے جنھوں نے افسانہ لکھنے کے ساتھ ساتھ مضامین لکھ کر بھی لوگوں کی توجہ اپنی جانب مبذول کرائی ۔شوکت حیات نے کتاب نما، دہلی کے دو مختلف مہمان اداریوں میں الگ الگ وقتوں میں ''انامیت''، ''انام افسانہ اور انام نسل'' اور ''نامیاتیت اور نامیاتی افسانہ: اعتبار، روایت اور انحراف جیسے ادارتی مضامین میں اپنی نسل کے موقف اور گونا گوں تبدیلیوں کا بھر پر جائزہ لیتے ہوئے بنیاد گزار کی حیثیت رکھنے والے بنیادی عناصر کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی۔ انھوں نے ۱۹۷۰ء کے بعد کے افسانوں کے حوالے سے ان کے تخصیصی پہلوؤں کی وضاحت یوں کی ہے:

> ۱۔ ۱۹۷۰ء سے پہلے کے افسانہ نگاروں کی نسل نے کہانی پن کو افسانے سے ٹاٹ باہر کیا، ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے اسے بحال کیا۔
>
> ۲۔ ۱۹۷۰ء سے پہلے والوں نے افسانے کے لگ بھگ تمام صنفی امتیازات کو مسمار کیا جب کہ ۱۹۷۰ء کے بعد نمایاں ہونے والوں نے اس منہدم عمارت پر ان اجزا کو سمیٹتے ہوئے افسانے کے صنفی اسٹرکچر کو از سر نو کھڑا کیا۔
>
> ۳۔ Alienation1970 سے پہلے والوں کا طرۂ امتیاز تھا جب کہ بعد والوں نے سفاک عصری حالات کو جھیلتے ہوئے اسے ''فرار کا رویہ'' سمجھ کر مسترد کرتے ہوئے معاشرے اور سماجی حالات کے ساتھ سروکار قائم کیا۔
>
> ۴۔ ۱۹۷۰ء سے پہلے والوں کی انتہا پسندی اور ہیئت پسندی کا یہ عالم تھا کہ

تمثیل ، استعارے اور علامت ان کے یہاں اظہار کے مقصد کا درجہ اختیار کر چکے تھے جب کہ بعد والوں کے لیے یہ محض اظہار کا وسیلہ تھے۔
۵۔۱۹۷۰ء سے پہلے والے ترسیل کا مذاق اڑاتے تھے اور مطالعہ خیزی کی ان کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں تھی جب کہ بعد والوں نے اظہار کی تکمیلیت کے لیے ترسیل پر بھر پور توجہ دی۔
۶۔۱۹۷۰ء سے پہلے والوں نے محض داخلیت پر بے جا اصرار کیا۔ یہ صورت 'فرار' کو منتج ہوئی اور گہری قنوطی تاریکی کو محیط ہوئی۔ جس کا لامحالہ خمیازہ بے چارے افسانے کو جھیلنا پڑا۔۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے اس صورت حال سے انحراف کرتے ہوئے خارجیت کی طرف رجوع کیا۔ نکسلزم، سانحہ بنگلہ دیش، ایمرجنسی، گیٹ ایگری منٹ، ڈنکل ریزو لیو ژ ن ، زکی انور کی شہادت۔
۷۔۱۹۷۰ء سے پہلے والے آفاقی اور بین الاقوامی حقیقتوں تک مرتکز تھے جب کہ ۱۹۷۰ء کے بعد والے عمومی طور پر عصری اور مقامی مسائل تک مخصوص ہونے کے لیے مجبور تھے۔
۸۔۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۰ء کے بعد والوں نے نہ صرف خارجی مسائل تک خود کو محدود رکھا بل کہ داخلیت اور خارجیت کی آمیزش اور ادغام سے افسانے کو ارتقا کی نئی بلندیوں سے متعارف کرایا اور اسے افسانے کے نئے آفاق عطا کرنے کا رویہ اختیار کیا۔
۹۔ مذکورہ دہائیوں کے نئے افسانہ نگاروں نے افسانے کو محض اوزار سمجھنے پر اکتفا نہیں کیا بل کہ تخلیقی، حرکی اور جدلیاتی قوتوں سے مزین کرتے ہوئے موقع بہ موقع موثر تخلیقی ہتھیار کی طرح استعمال کرنے کی عظمت کو سر کرنے کی کوشش کی۔(2)

شوکت حیات نے یہاں ۱۹۷۰ء سے قبل اوراس کے بعد افسانوں میں ہونے والی تبدیلیوں کا احاطہ کیا ہے۔اگر دیکھا جائے تو ستّر کے آس پاس ہی افسانے سے جدیدیت کے آثار ختم ہو رہے تھے اوراسّی تک آتے آتے پورا منظرنامہ تبدیل ہوگیا تھا۔جن افسانہ نگاروں نے حالات کے ساتھ سمجھوتہ نہیں کیا،اُن کو زمانے نے فراموش کردیا۔اکرام باگ، حمید سہروردی،مظہرالزماں خاں،یوسف عارفی،قمراحسن،م ق خاں،اختر یوسف اورانیس رفیع ایسے فن کار ہیں جو جدیدیت کی ڈگر سے بھی نہیں ہٹے اور معاملہ کیا ہوا،سب پرعیاں ہے۔ ناقدین نے اُن کی تخلیقات اورادبی خدمات کو فراموش کردیا۔ناقدین نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مابین ایک دیوار حائل کردی۔دونوں رجحانات کے مابین کیا فرق تھے،حسین الحق نے جدید افسانہ اورآج کے افسانہ کے مابین فرق کو ان الفاظ میں یوں بیان کیا ہے:

> ا۔جدید افسانہ Subjective ہوتا ہے اورجدیدیت کے بعد کا افسانہ Subjective بھی ہوتا ہے اور Objective بھی۔
>
> ۲۔جدید افسانے میں اہمال رواہے اورجدید کے بعد کے افسانوں میں اہمال ناروا۔
>
> ۳۔جدیدیت کے مطابق مطالعہ پذیری Readability غیر ضروری تھی،جدیدیت کے بعد Readablity ضروری ہوگئی۔
>
> ۴۔جدیدیت میں علامت سازی کی جاتی تھی جدیدیت کے بعد استعارہ سازی کی کوشش پسندیدہ سمجھی گئی۔
>
> ۵۔جدیدیت میں معنی کی بہ ہرحال اہمیت تھی۔جدیدیت کے بعد صرف متن ضروری رہااور معنی غیرضروری ہوگئے۔
>
> ۶۔جدیدیت میں متنی وحدت کا انہدام ضروری نہ تھا۔جدیدیت کے متنی وحدت کا انہدام بہ کثرت ہونے لگا۔(3)

مابعدجدید افسانے میں اسلوب،زبان،بیان اورتکنیک کی سطح پرتبدیلی ہوئی اوریہی وہ

اوصاف ہیں جو مابعد جدید افسانہ، جدید اور ترقی پسندی سے مختلف ہے۔

اسّی کی دہائی اور بعد کے دور میں بین المتونیت کی اصطلاح بھی مروّج تھی۔ جس میں ایک متن کو بنیاد بنا کر دوسرے متن کی داغ بیل ڈالی جاتی ہے۔ واضح رہے کہ بین المتونیت Intertextuality کو اصطلاح کے طور پر جولیا کرسٹیوا نے ۱۹۶۶ء میں استعمال کیا تھا۔ اس حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں انتظار حسین کا افسانہ ''زرد کتا''، سریندر پرکاش کا ''بجوکا'' اور ''بازگوئی'' جوگیندر پال کا ''کھودو بابا کا مقبرہ''، انور قمر کا'' کابلی والا کی واپسی''، شفق کا ''دوسرا کفن''، سلام بن رزاق کا ''ایک اور شرون کمار''، ''یک لو یہ کا انگوٹھا'' اور ''کام دھینو''، منصور قیصر کا ''نئے عہد نامہ کا ایک مرثیہ''، اقبال مجید کا ''لباس''، محمد منشایاد کا ''شیر اور بکری''، انیس اشفاق کا ''جنگل کا شیر''، سید محمد اشرف کا ''آخری بن باس''، انور خاں کا ''ہوا''، مرزا حامد بیگ کا ''گناہ کی مزدوری'' اور عابد سہیل کا ''عیدگاہ'' اس ضمن میں اہم ہیں۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ بین المتونیت کی اصطلاح، مابعد جدید عہد کی پیداوار ہے۔ اردو افسانے کی وسعت قلبی کو مدنظر رکھتے ہوئے طارق چھتاری فرماتے ہیں:

> ''اردو افسانہ اپنے ناتواں کندھوں پر ہر نئی ادبی تھیوری کا بوجھ اٹھانے کی ہمہ وقت تیار رہتا ہے۔ یہ اس کی خوبی بھی ہے اور کمزوری بھی۔ خاص طور سے ترقی پسند اور جدید دور کے افسانوں نے اس سعادت مندی کا بے پناہ ثبوت دیا تھا مگر مابعد جدید دور میں محسوس ہوتا ہے کہ اردو افسانہ کسی ادبی تھیوری سے متاثر ہو کر نہیں بل کہ گذشتہ منفی ادبی رجحانات سے بیزار ہو کر اپنی ہیئت کی تشکیلِ نو میں مصروف ہے''۔(4)

مابعد جدید افسانہ نگاروں میں ایسے افسانہ نگار بھی شامل ہیں جنہوں نے جدیدیت کے دور میں افسانہ نویسی کی ابتدا کی اور اس طرز کے چند افسانے بھی لکھے لیکن جب انہیں احساس ہو چلا کہ ایسے افسانوں کا مستقبل تاب ناک نہیں ہے تو انہوں نے افسانوی سمت کو نیا رخ دیا اور کہانی کے جوہر کی طرف واپس پلٹ آئے۔ ساتھ ہی علامات کو نئی معنویت عطا کی۔ اس ضمن

میں سلام بن رزاق، شوکت حیات، حسین الحق، انیس رفیع وغیرہ اہم ہیں۔ بعض افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جنھوں نے دبیز علامات سے ہمیشہ گریز کیا تھا اُن میں نیر مسعود، شموئل احمد، ذکیہ مشہدی، سید محمد اشرف، طارق چھتاری، ساجد رشید وغیرہ خاصے اہم ہیں۔ بعض ایسے بھی ہیں جن کے افسانے قاری کی صلاحیت کا زبردست امتحان لیتے ہیں اور قاری، افسانوں کی قرأت کے بعد بھی انہی کرداروں میں اپنے کو گرفتار پاتا ہے۔ اختر یوسف اور مظہرالزماں خاں ایسے ہی تخلیق کار ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ سردست چند افسانہ نگاروں کے اسلوب اور موضوعات کا سرسری طور پر جائزہ لیا جائے تاکہ اسّی کی دہائی اور بعد کے افسانوں کی شناخت ممکن ہو سکے۔

اس ضمن میں پہلا اہم نام نیر مسعود کا ہے۔ نیّر مسعود کی تصنیف وتالیف کا باقاعدہ آغاز ۱۹۶۵ء سے ہوا۔ ابتدا میں وہ بچوں کے لیے کہانیاں لکھا کرتے تھے۔ پہلی کہانی ''نصرت''، تھی جو ''شب خون'' میں چھپی۔ بعد میں فاروقی صاحب کی ایما پر افسانے لکھے جو مختلف ادبی رسائل اور خاص طور سے شب خون میں شائع ہوئے۔ اس کے علاوہ اجمل کمال نے بھی اپنے موقّر جریدے ''آج'' سہ ماہی (کراچی) میں نیّر مسعود کو اہتمام سے چھاپا۔ اُن کی افسانہ نگاری کا باقاعدہ آغاز اسّی کی دہائی سے ہوتا ہے۔ اس سے قبل وہ فارسی اور انگریزی کے تراجم کر چکے تھے۔ تحقیق کا ورثہ مسعود حسن رضوی ادیب سے ملا۔ نیر مسعود کے افسانوں سے متعلق یہ بات کہی جاتی ہے کہ ان کے افسانے مبہم، ناقابل فہم اور پے چیدہ ہوتے ہیں۔ پلات کا کوئی نظام نہیں ہوتا۔ پراسراریت ہوتی ہے اور فضا گنجلک ہوتی ہے۔ اس کا اعتراف انھوں نے بھی کیا کہ ان کے افسانے خوابوں کا زائیدہ ہیں اور وہ اپنے افسانوں میں انہی خوابوں کی تعبیر وتفسیر تلاش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے افسانوں میں کافکا کے طرز کا بھی بہت دخل رہا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں پلاٹ کا نظم تو ہوتا ہے لیکن ابتدا سے انتہا تک حیرت، تجسس اور خواب کا لبادہ اوڑھے ہوتا ہے۔

اختر یوسف نے تصنیف کا آغاز ۱۹۶۲ء سے کیا۔ انہیں اردو اور ہندی دونوں زبانوں پر

یکساں عبور حاصل ہے اور دونوں زبانوں میں اپنی تخلیقات پیش کرتے رہتے ہیں۔ جدیدیت کے حوالے سے ان کا اختصاص یہ ہے کہ بہار میں سب سے پہلا جدید افسانہ ''کالک اوراجالا'' کے عنوان سے لکھا جو''شب خون''الہ آباد جون ۱۹۶۷ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ان کے افسانوں کا فقط ایک مجموعہ ''جلتا ہوا سیارہ'' کے نام سے شائع ہوا لیکن خوش آئند بات ہے کہ انھوں نے لکھنا ترک نہیں کیا ہے بل کہ افسانے اور نظمیں تواتر سے لکھ رہے ہیں۔ان کے بیش تر مطبوعہ افسانے ''شب خون'' میں شائع ہوئے جو اس بات کی طرف دلالت کرتے ہیں کہ وہ جدیدیت سے متاثر ضرور ہیں۔ان دنوں ''تحریرنو'' اور دوسرے ادبی رسائل میں بھی ان کے افسانے پڑھنے کو مل جاتے ہیں۔ہم عصر افسانہ نگاروں میں اختر یوسف نے بہت کم مدّت میں ذہین قارئین کو اپنی جانب متوجہ کیا۔ان کے نمائندہ افسانوں میں ''گدھ اور قحبہ خانہ''، ''جلتا ہوا سیّارہ'' اور ''رنگ منچ'' کا ذکر ضرور کیا جائے گا۔افسانہ ''رنگ منچ'' اور ''گدھ اور قحبہ خانہ'' کا موضوع فساد ہے۔مذکورہ آخری افسانہ پڑھتے ہوئے قاری سکتے میں آجاتا ہے جب فن کار دہشت کے المیے کو بیان کرتا ہے۔گدھ، علامت ہے فساد کے بعد ہونے والی بربادی کی اور قحبہ خانہ محفوظ مقام کی۔جس کے بارے میں یہ مشہور ہے کہ وہ لوٹنے کے لیے ہی پیدا ہوئی ہے لیکن یہاں معاملہ ذرا مختلف ہے۔کردار کی جب آنکھ کھلتی ہے تو وہ اپنے آپ کو قحبہ خانے میں موجود پاتا ہے۔

شموئل احمد کا پہلا افسانہ ''چاند کا داغ'' کے عنوان سے نومبر دسمبر ۱۹۶۲ء میں ''صنم'' پٹنہ میں شائع ہوا۔تاہنوز چار افسانوی مجموعے اور دو ناول اشاعت سے ہم کنار ہو چکے ہیں۔شموئل احمد کے زیادہ تر افسانے بیانیہ Narratology تکنیک کی عمدہ مثالیں ہیں۔انہوں نے اردو افسانے کے اس عہد میں بھی کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھا جب ہمارے افسانہ نگار جدیدیت کے رو میں بہہ کر بہ طور فیشن تجریدی اور پلاٹ لیس کہانیاں لکھ رہے تھے البتہ جنھوں نے فقط علامات کا استعمال کیا اور کہانی کے جوہر کو بھی ملحوظ رکھا، ان کا فن پارہ تہہ دار ہو گیا۔شموئل احمد کی ابتدائی کہانیوں کو علامتی تو نہیں البتہ نیم علامتی کہہ سکتے ہیں۔ایسا ہرگز نہیں ہے کہ انہوں نے

علامات Symbols کا استعمال کر کے اقتباسات کو گنجلک بنایا ہے، بل کہ ان کے نیم علامتی افسانوں پر نظر ڈالیں تو خوشی ہوتی ہے کہ ایک فن کار زندگی کے حقائق کو دو زاویوں سے اتنے خوب صورت انداز میں کیسے پیش کر سکتا ہے۔ ''سبز رنگوں والا پیغمبر''، ''ٹوٹی دشاؤں کا آدمی''، ''آخری سیڑھی کا مسافر'' اور ''عکس سیریز'' کی کہانیاں اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ یہ تمام افسانے پہلے مجموعے ''بگولے'' میں شامل ہیں جن کا زمانہ ۱۹۷۴ء سے قبل کا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب فن کار کی خواہش ہوتی تھی کہ وہ علامتی و تجریدی افسانے لکھ کر قاری کے دل پر اپنی علمیت کی دھاک بٹھا سکے اور اگر وہ اس طرح کے افسانے نہ لکھے تو وہ حاشیے میں چلے جائیں گے۔ ماحول کے ساتھ ڈھلتے ہوئے شموئل احمد نے بھی نیم علامتی کہانیاں لکھیں لیکن اپنے فن پاروں کو تجرید، اہمال اور اشکال سے ہمیشہ بچائے رکھا البتہ شموئل احمد نے جنسیات کا بیان جتنے پُر اثر طریقے سے کرتے ہیں، ہم عصروں کے ہاں خال خال ہی نظر آتا ہے۔ وہ موجودہ حالات، انسانی ذہن کی نفسیاتی کش مکش اور معاشرے میں پھیلے بدعنوانیوں کو نہایت باریک بینی سے مشاہدہ کیا اور اپنے فن پارے میں برتا ہے۔

سلام بن رزاق ستر کی دہائی کے ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے سنجیدہ مسائل پر قلم اٹھایا اور ان مسائل کو بہ حسن و خوبی کہانی کے پیکر میں ڈھالا ہے۔ انھوں نے اپنے ابتدائی دور میں علامتی کہانیاں لکھیں۔ ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''زنجیر ہلانے والے''، ''معبّر'' وغیرہ اسی ضمن کے افسانے ہیں۔ بعد میں جب تجریدیت اور علامتیت نے اپنا رخ بدلا تب سلام بن رزاق نے بھی نئی علامتیں وضع کیں اور کہانی پن میں نئے دریچے وا کیے۔ انھوں نے ہندو اساطیر سے استفادہ کرتے ہوئے کئی اچھی کہانیاں رقم کیں جن میں ''یک لویہ''، ''یک لویہ کا انگوٹھا''، ''ندی'' اور ''ایک اور شرون کمار'' اہمیت کے حامل ہیں۔ اُن کے افسانوں کے موضوعات عموماً انسانی رشتے، عام آدمی کا استحصال، سیاسی جبریت کی جکڑ بندیوں میں انسان کی بے بسی اور اس سے نکلنے کی جدوجہد ہے۔ ان کے پسندیدہ موضوعات میں سیاسی اتھل پتھل اور معاشی بحران میں ڈوبتی ابھرتی زندگی اور انتشار ہے۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ان کی علامات تہہ

داری کی بیّن ثبوت ہیں جو قاری پر بوجھ نہیں بنتے۔زمانے کی تبدیلی کے ساتھ سلام بن رزاق نے بھی اپنا بیانیہ تبدیل کر دیا ہے۔نئے مجموعے میں شامل کہانیاں پڑھنے کے بعد اس بات کا احساس شدید طور پر ہوتا ہے۔انھوں نے اکثر افسانوں میں فلم کی تکنیک استعمال کی ہے۔اس کی وجہ ان کی فلموں اور ٹی وی سیریلس سے وابستگی ہو سکتی ہے۔وہ عام آدمیوں کے لیے کہانیاں لکھتے ہیں۔ان کے کردار وہ سخت جان افراد ہوتے ہیں جو دن بھر میں بیسیوں دفعہ ٹوٹتے ہیں،بکھرتے ہیں مگر دوسرے دن صبح اپنے بستر سے صحیح سالم اٹھتے ہیں۔وہ روز شکست کھاتے ہیں مگر زندگی جینے کا حوصلہ نہیں ہارتے۔یہ وہ بدنصیب لوگ ہیں جنھیں حالات نے اپنے چکرویو میں جکڑ رکھا ہے۔وہ اس چکرویو سے نکلنا چاہتے ہیں مگر ابھیمنیو کی طرح چکرویو کو توڑ کر اس سے باہر نکلنے کا منتر نہیں جانتے۔

جن افسانہ نگاروں نے سوچ سمجھ کر قلم اٹھایا اور خاص موضوعات کو سامنے رکھ کر کئی لازوال افسانے لکھے لیکن ان کی خاطر خواہ پذیرائی نہ ہو سکی اس فہرست میں انیس رفیع کا نام سرِ فہرست ہے۔غالباً اس کی ایک وجہ جدیدیت سے وابستگی ہو سکتی ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے تجریدی افسانے لکھے ہوں بل کہ انھیں پلاٹ توڑنے کی عادت ہی نہیں ہے۔وہ اپنے افسانے کو ناہموار نہیں بناتے بل کہ استدلالی ربط کے ساتھ کہانی عضویاتی تکمیل سے بہرہ ور ہوتی ہے اور ایک طرح کے Compactness کا احساس دلاتی ہے۔وہ ایک عرصے تک میڈیا سے وابستہ رہے ہیں اس لیے ان کی نگاہیں سماجی،ثقافتی اور سیاسی معاملات پر گہری ہیں۔انھوں نے افسانے میں زیادہ تر زندگی کی الجھنوں کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ان کے افسانوں کے دو مجموعے ''اب وہ اترنے والا ہے'' اور'' کرفیو سخت ہے'' اشاعت پذیر ہو چکے ہیں اور کئی افسانے تا ہنوز رسائل کی زینت بنے ہوئے ہیں۔انیس رفیع کی علامتیں اپنے اندر کئی پرتیں رکھتی ہیں۔کبھی کبھی وہ شاعرانہ زبان استعمال کر کے قاری کو خوش گوار حیرت میں ڈال دیتے ہیں اور قاری انہی مشکلات میں فن پارے کی روح سے دور ہو جاتا ہے جب کہ وہ نثر میں شعریت پیدا کر کے افسانے میں جان ڈالنے کی کوشش کرتے ہیں۔وہ ذاتی علامات

نہ استعمال کر کے روزمرہ کی علامات لکھتے ہیں تا کہ قاری کی تفہیم آسان ہو سکے لیکن قارئین کو یہ شکایت ستاتی ہے کہ ان کے افسانے بعید از فہم ہوتے ہیں جب کہ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔

خواتین افسانہ نگاروں میں ذکیہ مشہدی کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ انہیں اردو کے ساتھ ہندی اور انگریزی میں عبور حاصل ہے جس کا اندازہ ان کے تراجم سے کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے این بی ٹی کے لیے تراجم اور تعلیم بالغان کے لیے مختلف نوعیت کی کتابیں بھی مرتب کی ہیں۔ ان کے نزدیک ایک کام یاب افسانہ نگار کے لیے حساس دل، وسیع تجربے اور الفاظ پر قدرت تینوں ضروری ہیں۔ ''پرائے چہرے'' میں وسیع تجربے کی تو کمی نظر آتی ہے لیکن تازہ مجموعے ''یہ جہانِ رنگ و بو'' تک پہنچتے پہنچتے مختلف نوعیت کے تجربات دیکھنے میں آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات واضح ہوتی ہے کہ انھوں نے عام موضوعات کے علاوہ کچھ نئے موضوعات پر بھی قلم اٹھائے ہیں البتہ ان کا تعلق کسی ''اِزم'' سے ان کا تعلق نہیں ہے۔ ذکیہ مشہدی کے افسانوں میں عورت اور ان سے جڑے مسائل کا ذکر تو بار بار آتا ہے لیکن ان کا پورا افسانوی ادب انہی بیانات سے مملو نہیں ہے بل کہ اور بھی بہت کچھ ہے۔ قومی مسائل سے لے کر بین الاقوامی مسائل تک کی بحثیں، وارداتیں اور ان سے نبرد آزما ہونے کی صورتیں بھی ان کے افسانوں میں مل جائیں گے جب کہ اکثر خواتین ادیباؤں کے ساتھ ہوتا یوں ہے کہ وہ تخلیقات کے معاملے میں گھر کی دہلیز سے باہر قدم رکھنا بھی گوارا نہیں کرتیں کیوں کہ گھر کی چہار دیواری میں انھیں اچھا خاصا مواد مل جاتا ہے لیکن ذکیہ مشہدی کے ساتھ ایسا معاملہ نہیں ہے۔ انھوں نے گھر کی کھڑکی یا روشن دان سے دنیا نہ دیکھ کر دروازے کے راستے پوری کائنات کا مشاہدہ کیا ہے اور سماجی موضوعات پر دل کھول کر لکھا ہے۔ افسانہ ''افعی'' اس کی تازہ مثال ہے۔ اس افسانے میں یوں تو انھوں نے کالج کی زندگی اور نئے طلبا کی ریگنگ کا ذکر کیا ہے لیکن اس کی تہہ تک پہنچنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اقلیتی کردار کے حوالے سے لکھی گئی بہترین کہانی ہے۔ کالج کی زندگی میں ایک مسلم طالب علم کو کیا کچھ جھیلنا پڑتا ہے، سبھی کچھ اس میں اشاروں میں بیان ہوا ہے۔ اس کے علاوہ بابری

مسجد کی شہادت کا ذکر اس افسانے میں ہے اور اسی کے عقب میں کہانی بنی گئی ہے۔ انہوں نے عورت کے مسائل پر بھی عمدہ کہانیاں لکھی ہیں جس میں انھوں نے عورت کے دکھ کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے ۔عورت ،اس کائنات کی ایسی مخلوق ہے جسے ہر زمانے میں کسی نہ کسی طور پر ستایا گیا ہے لیکن اب یہ مسئلہ شہروں میں کسی حد تک حل ہو چلا ہے ۔ ذکیہ مشہدی نے صرف متوسط عورتوں کے مسائل یا غریب عورتوں کے مسائل کو اپنے افسانوں میں سمویا ہے بل کہ اعلا خاندان کی عورتوں کے مسائل کو بھی نشان زد کیا ہے۔

محمد مظہر الزماں خاں نے جدیدیت کے اُس زمانے میں افسانہ نویسی کے میدان میں قدم رکھا جب ہندوستان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی وغیرہ اور پاکستان میں انتظار حسین ،انور سجاد، خالدہ اصغر وغیرہ کے فن کا آفتاب نصف النہار پر تھا اور نئے لکھنے والوں میں اکرام باگ، قمر احسن ،حمید سہروردی اختر یوسف اور شفق وغیرہ اپنی شناخت بنانے میں سرگرداں تھے۔سن ستر کے افسانہ نگاروں کی طرح محمد مظہر الزماں خاں نے بھی علامتی کہانیاں لکھیں لیکن ان کے یہاں علامتیں ایک خاص انداز میں اپنا تاثر قائم کرتی ہیں جو انہیں ہم عصروں سے ممتاز کرتی ہیں۔انہوں نے غیر دانستہ طور پر علامتوں اور استعاروں کا استعمال نہیں کیا بل کہ اُن متون میں معنی کی تہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔قاری جب ان تہوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے تو نئے نئے امکانات روشن ہونے لگتے ہیں ۔قاری اس مقام پر پہنچ کر عالمِ اسرار کی سیر کرنے لگتا ہے تب کہانی معمّا نہ بن کر حقیقت کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ایک ایسی حقیقت جس کا ظہور ہماری زندگی میں ہوتا ہے اور وہ تمام مسائل جو فن کار نے بیان کیے ہوتے ہیں ،اُس کے اپنے لگنے لگتے ہیں اور قاری اس حصار سے باہر نہیں نکلتا۔ان کا فکشن داستان، اسطور، اشارے وعلائم کا ایسا متضمن ہے جس میں روشنی کے مختلف شیڈس اپنے چہروں کے ساتھ نظر آتے ہیں جیسے پر چھائیاں اور صورتیں ایک دوسرے میں مدغم ہو گئی ہوں۔

محمد مظہر الزماں خاں کہانیوں میں تمثیلی انداز کو خوب صورتی سے برتتے ہیں اور وہ کسی بھی سطح پر لایعنی نہیں ہوتے بل کہ ان کا مطمحِ نظر زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔اس طرح وہ دوسرے

افسانہ نگاروں سے منفرد ہیں اور یہی ان کا امتیاز ہے۔ وہ ایک خاص اسٹائل میں کہانیاں لکھتے ہیں۔ ان کے کہانیوں کا موضوع زمین اور اس سے جڑے مسائل ہیں۔ زمین میں رونما ہونے والے واقعات و حادثات کو اتنی چابک دستی سے فن پارے میں سمو دیتے ہیں کہ قاری بھی سوچ کے اتھاہ گہرائیوں میں اترتا چلا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی کہانیوں میں مذہبی حسّیت اور زیریں لہریں جب تیزی سے بہنے لگتی ہیں تو سطحِ آب پر ان کی صورتیں ایسی نظر آتی ہیں جیسے شفاف پانی کے اندر رکھے ہوئے مختلف قسم کے آئینے۔ محمد مظہر الزماں خاں کی کہانیوں کے علائم اور استعاروں کے اندر ایک نئی دنیا آباد ہے۔ قاری، مطالعہ کے بعد نئے مفاہیم سے آگاہ ہوتا ہے اور جوں جوں اس کا ذوق بالیدہ ہوتا جاتا ہے، اس کی تفہیم میں وسعت ہوتی رہتی ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ انہی علائم کے سمندر میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب متن میں دِل چسپی اور تسلسل قائم رہے ساتھ ہی قاری افسانہ ختم کر کے ہی دَم لے۔ یہ فنّی خوبیاں بہت کم ہی افسانہ نگاروں کے حصے میں آئی ہے۔ اُن کے زبان و اسلوب میں اعتدال ہے جس سے قاری کا ذہن نہیں بھٹکتا۔

۱۹۷۰ء میں شوکت حیات کا پہلا افسانہ ''بکسوں سے دبا آدمی'' کتاب، لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس افسانے کو عابد سہیل نے تعارفی نوٹ کے ساتھ چھاپا۔ اس کے بعد ان کے افسانے ہند و پاک کے متعدد رسائل میں شائع ہوئے۔ یہ وہ دور تھا جب جدیدیت کے تحت ''آہنگ''، ''شب خون'' اور ''اوراق'' جیسے موقر رسائل تواتر کے ساتھ نکل رہے تھے اور اتفاقیہ طور پر شوکت حیات کے افسانے انہی رسائل میں زیادہ چھپے۔ شوکت حیات کے ابتدائی دور کے افسانوں میں علامتی اور استعاراتی رنگ غالب ہے۔ انفرادیت کے اظہار اور فن کی نئ جہات کی تلاش میں وہ کبھی کبھی اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ وہاں تک قاری یا ادیب کی رسائی مشکل سے ہو پاتی ہے۔ ''بکسوں سے دبا آدمی''، ''سیاہ چادریں اور انسانی ڈھانچہ'' اور ''تین مینڈک'' ان کے قابل ذکر علامتی افسانے ہیں۔ اس ضمن میں پہلا افسانہ ایک بے نام، مبہم اور موہوم ذاتی دکھ کی داستان ہے جو خالص نجی ہونے کے سبب اجتماعی دکھوں سے مختلف نوعیت

کا ہے۔اس ذاتی دکھ کی طرف افسانہ نگار نے کوئی واضح اشارہ نہیں کیا ہے جس کے سبب قاری کا ذہن بہ مشکل ہی پہنچ پاتا ہے۔افسانہ ''سیاہ چادریں اور انسانی ڈھانچہ'' میں زندگی کی مختلف جذبوں اور شخصیت کی مختلف جہتوں کو مختلف رنگ میں پیش کیا ہے جب کہ ''تین مینڈک'' طبقاتی ظلم و جبر اور طبقاتی کش مکش کی علامیہ ہے۔اسی کی دہائی میں شوکت حیات نے نیا اسلوب وضع کیا اور ذاتی علامتوں سے گریز کیا ساتھ ہی عام فہم علامات کو ترجیح دی۔انھوں نے بہت جلد محسوس کر لیا کہ مبہم کہانیوں کی عمر زیادہ نہیں ہو سکتی۔مبہم کہانیاں مشرقی مزاج سے میل نہیں کھاتیں لہٰذا انھوں نے افسانہ ''بانگ'' تخلیق کیا جو اس عہد کی افسانہ نگاری اور خود ان کی افسانہ نگاری کا Turning point ثابت ہوا جس میں علامت کا پردہ باریک ہے اور احتجاج کی لے دبیز۔اس کے بعد شوکت حیات کے اکثر افسانے بیانیہ لہجہ لیے ہوئے سامنے آئے مگر ان کا بیانیہ ترقی پسندوں کے بیانیہ سے بالکل مختلف ہے۔ان کے افسانوں میں ہلکا سا ابہام اور پردہ داری ہوتی ہے جو تخلیق کے حسن میں اضافہ کرتی ہے۔

طارق چھتاری کا تعلق افسانہ نگاروں کی اس نسل سے ہے جنھوں نے کہانی کے جوہر کو پوری طرح ملحوظ رکھا اور علامت سے بھی استفادہ کیا۔جس کی وجہ سے افسانے میں تہہ داری پیدا ہوئی اور قارئین کو سوچنے کا موقع بھی ملا۔طارق چھتاری نے ستر کی دہائی میں افسانہ نگاری کی ابتدا کی۔پہلا افسانہ ''اپنا اپنا بوجھ'' کے عنوان سے ماہ نامہ ''درخشاں'' دہلی کے شمارہ اپریل ۱۹۷۷ء میں محمد طارق کے نام سے شائع ہوا جب کہ انھوں نے پہلا افسانہ ۱۹۷۵ء میں ''تین سال'' کے عنوان سے لکھا تھا جو چار سالوں کے بعد شائع ہوا۔تا ہنوز ایک ہی افسانوی مجموعہ ''باغ کا دروازہ'' کے عنوان سے منظر عام پر آیا ہے۔ان کا افسانوی سفر تیس سال سے زیادہ عرصے پر محیط ہے۔انھوں نے اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں بہت کم لکھا لیکن جو لکھا وہ انتخاب ہے۔ان کی تحریریں جامع و مانع ہوتی ہیں۔اسی لیے ان کے فن کو جس طرح سراہا گیا وہ قابلِ ستائش ہے۔یہ کہنا شاید بے جا نہ ہوگا کہ جو افسانے ان کے قلم سے وجود میں آئے ہیں ان میں سے بیش تر افسانوں میں فن کاری کے بہترین نمونے موجود ہیں۔اس کی واحد وجہ

یہ ہے کہ انھیں افسانے کی روایت سے بخوبی واقفیت ہے۔انہوں نے ایسے نادر موضوعات پر قلم اٹھائے ہیں جس کی مثالیں اردو ادب میں کم ہی ملتی ہیں۔مثال کے طور پر''باغ کا دروازہ''، ''نیم پلیٹ''اور''پہیّہ'' وغیرہ کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی اُن کے افسانوی مجموعے کا تعارف پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''طارق چھتاری کا پہلا افسانوی مجموعہ''باغ کا دروازہ''ان کے تقریباً پچیس سالہ ادبی سفر کا حاصل ہے۔اس مدت میں کہانیوں کی کئی کتابیں منظر عام پر آسکتی تھیں لیکن موضوعات کے انتخاب میں افسانہ نگار کی احتیاط پسندی اور کسی اچھوتے پہلو کی تلاش بسیار نویسی میں مانع رہی۔مجموعے میں شامل بعض افسانے مثلاً گلوب، پورٹریٹ، برف اور پانی، شیشے کی کرچیں، ژمبان اور دھویں کے تار کی تفہیم میں ممکن ہے روایت پسند قارئین کو الجھن کا سامنا ہو۔اس الجھن کی وجہ افسانہ نگار کا وہ مخصوص فنی طریقِ کار ہے جس کے تحت کسی لفظ یا جملے کی مدد سے منظر بدلنے یا ماضی کو حال میں مدغم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ان افسانوں میں جہاں شہری زندگی اور اس کے مسائل، انسانی رشتوں، رویوں، ذہنی الجھنوں یا نفسیاتی گوشوں کو کسی نہ کسی حوالے سے گرفت میں لینے کی سعی کی گئی ہے وہیں چھلاوہ اور وہ، آن بان اور لکیر میں دیہاتی زندگی کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔اس فہرست میں صبح کاذب اور دس بیگھے کھیت کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے جس میں بدلتے ہوئے حالات میں کسان کے نئے مسائل اور مجبوریوں پر روشنی ڈالی گئی ہے''۔(5)

طارق چھتاری کا تعلق قصباتی زندگی سے زیادہ رہا ہے۔انھوں نے قصبات کی زندگی کو قریب سے دیکھا ہے اور سرمایہ دارانہ نظام کے آخری ایّام کو بھی ڈھلتے ہوئے دیکھا ہے۔اِنہی مواد کو انھوں نے اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ان کے اکثر افسانوں کا تاروپور قصباتی زندگی کی کش مکش، وہاں کی ختم ہوتی تہذیب اور مزدور کسانوں کی نفسیاتی گرہ کے

گردگھومتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ انھوں نے بیش تر اوقات علی گڑھ میں گذارا ہے لیکن ان کی ذہنی وابستگی اپنے آبائی وطن سے کسی نہ کسی طور پر قائم ضرور رہی ہے۔

اردو افسانے کی تاریخ میں سیّد محمد اشرف کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اپنے ہم عصروں میں ان کی انفرادیت دو حیثیتوں سے مسلّم ہے۔ اوّل یہ کہ علامت و تجرید کے عہد میں انھوں نے اپنا دامن بچاتے ہوئے کہانی کے جوہر کی واپسی کی، کہانی کے بیانیے کو پوری طرح ملحوظ رکھا اور نئے لب و لہجے سے اردو افسانے کو روشناس کیا۔ دوم یہ کہ انسانی کرداروں سے ماورا ہو کر چرند پرند کو وہ حیثیت دی جس کے وہ ایک زمانے سے منتظر تھے۔ جانورستان کے ضمن میں ابوالفضل صدیقی اور سید رفیق حسین کی کہانیوں کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غالب گمان ہے کہ اشرف صاحب نے دونوں بزرگ افسانہ نگاروں کی کہانیوں سے متاثر ہو کر کہانیاں لکھی ہوں اور جانورستان کی روایت کو آگے بڑھا کر اور اپنی انفرادیت قائم کی ہو۔ سید محمد اشرف کی کہانیاں فقط جانوروں سے متعلق نہیں بل کہ دوسرے سماجی مسائل کی طرف بھی اشارہ کرتی ہیں۔ ''آدمی''، ''وہ ایک لمحہ'' اور ''جنرل نالج سے باہر کا سوال'' کا تعلق انسانی زندگی سے ہے اور سیدھی سادی کہانیاں ہیں لیکن ''ڈار سے بچھڑے''، ''لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں'' اور ''آخری بن باس'' بالکل مختلف قسم کے افسانے ہیں۔ ''ڈار سے بچھڑے'' میں ہندوستان چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے ان یادوں کو بھول نہیں پاتا جو اس کے بچپن، لڑکپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں اُسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اکساتی ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار اٹھارہ سال کی عمر میں پاکستان ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن نہیں چھڑا پاتا۔ وہ ہزار جتن کے باوجود ہندوستان نہیں آپاتا ہے۔ انہی مضطرب نفسیات کو کہانی کار نے ''ڈار سے بچھڑے'' کی شکل میں فن کارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

ساجد رشید کا تعلق اردو افسانہ نگاروں کی اس کھیپ سے ہے جنھوں نے اپنی تخلیقی شناخت بیسویں صدی کے آخری دو دہائیوں میں بنائی۔ وہ صحافی، مصوّر اور کارٹونسٹ بھی

ہیں لیکن بہ حیثیت افسانہ نگار زیادہ معروف ہیں۔ساجد رشید ممبئ جیسے مہانگر کے افسانہ نگار ہیں جہاں کی سماجی وسیاسی زندگی کو انھوں نے بھرپور طریقے سے برتا ہے۔وہاں کے مسائل کو انھوں نے قریب سے دیکھا ہے ان کے افسانے انہی رنگارنگیوں کو نمایاں کرتے ہیں۔وہ ترقی پسند ادب، جدید اور مابعد جدید ادب کی روایتوں کے امین ہیں جب کہ انھوں نے ترقی پسند تحریک سے زیادہ استفادہ بھی کیا ہے البتہ علامتوں کا استعمال کر کے انہوں نے فن پارہ کو تہہ دار بھی بنا دیا ہے۔تہہ داری کی ایک اور وجہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے جدید ترین معاشی وسیاسی مسائل کو ہدف بنایا ہے۔وہ اپنے افسانوں سے تحرک اور بیداری پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ان کے نمائندہ افسانوں میں''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی''،''مردہ سر کی حکایت''،''زندہ درگور''اور''چادر والا آدمی اور میں''وغیرہ اہم ہیں۔

خالد جاوید کا شمار ۱۹۹۰ء کے بعد نمایاں ہونے والے افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔وہ فلسفے کے راستے اردو ادب میں داخل ہوئے اور افسانے میں وجودیت کو داخل کیا بل کہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ ان کی افسانوی ادب کی تفہیم کے لیے وجودیت کا مطالعہ نہایت ضروری ہو جاتا ہے۔اسی لیے انھوں نے اپنے افسانوں سے قارئین کو نہ صرف چونکایا ہے بل کہ احساس وفکر کی سطح پر بھی متوجہ کیا ہے۔ان کے افسانوں میں وجودی تجربات وتصورات کا اظہار بالکل نئے حوالوں سے ہوا ہے۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو خالد جاوید واحد ایسے فن کار ہیں جن کے افسانوں کا مکمل انحصار وجودیت کے فلسفے پر ہوتا ہے۔ان کی کہانیاں قدرے طویل ہوتی ہیں پھر بھی تخلیقی فضا قائم رہتی ہے۔اس ضمن میں پہلا افسانہ''عکس ناآفریدہ''شوہر اور بیوی کے رشتے کی نزاکتوں کی پرلطف اور معنی خیز داستان ہے۔اس کہانی میں انسان کی ذات سے متعلق وجودی مسائل مثلاً تنہائی، بیگانگی اور اجنبیت کا بیان ہے۔افسانے کا مرکزی کردار جو بیمار ہے،ایک معمولی سی شک کی بنا پر اپنی بیوی سے بدگمان ہو کر خود کو تنہا محسوس کرنے لگتا ہے بل کہ دونوں کے مابین اجنبیت سی پیدا ہو جاتی ہے۔افسانے کے آخر میں مرکزی کردار اپنے وجودیت کی طرف لوٹتا ہے۔افسانے میں یہ بیان کیا گیا ہے کہ

انسان کا زندگی میں کوئی عمل دخل نہیں ہے۔ وہ کسی بھی چیز کے لیے قصوروار نہیں بل کہ قصوراس کے آس پاس پھیلی ہوئی زندگی کا ہے جو اسے ان تمام مسائل سے دوچار کرتی ہے۔

خالد جاوید کے افسانوں میں واقعہ سے زیادہ فکر کا بیان ہوا ہے۔ وہ اسی پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ افسانہ، ذہنی وجذباتی صورت کا عکّاس زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ ''کوبڑ'' اور ''پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے'' اس حوالے سے قابلِ ذکر افسانے ہیں۔ افسانہ ''کوبڑ'' ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جس کا وجود اپنے ہونے کے کرب سے وابستہ ہے۔ وہ ساری زندگی اپنے وجود کی تکمیل کے احساس میں گذار دیتا ہے جو اُسے نہیں ملتا اور آخر میں وہ مذہب کی طرف رجوع کرتا ہے تاکہ اپنے وجود کی تکمیل کر سکے۔ وہ ساری زندگی اسی کوشش میں لگا رہتا ہے کہ خود کو اپنوں سے اور معاشرے سے جوڑے رکھے، عزت ومحبت کے ساتھ زندگی گذارے لیکن ہمیشہ اُسے ذلت ورسوائی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ لڑکپن میں، جوانی میں حتّی کہ شادی کے بعد بیوی سے بھی وہ رسوائی وصول کرتا ہے۔ ایک مرد کے لیے اِس سے بڑی ذلت کیا ہوسکتی ہے کہ جس شخص سے وہ بچپن سے نفرت کرتا ہو، اُس کی بیوی اُسی سے محبت کرے۔ اس کہانی کا مرکزی کردار وجودی ہے ۔ وجودی کرداروں میں ایک خاص بات یہ نظر آتی ہے کہ وہ دوسرے کرداروں سے زیادہ حسّاس نظر آتے ہیں اور معمولی سے معمولی بات بھی اُس کے وجود کو متزلزل کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔

اسّی کے بعد ہندوستان میں اردو افسانے کے آسمان پر طلوع ہونے والے افسانہ نگاروں کی فہرست کافی طویل ہے۔ یٰسین احمد، مشرف عالم ذوقی، اسرار گاندھی، صدیق عالم، عبد الصمد، حسین الحق، انجم عثمانی، دیپک بدکی، ترنم ریاض، قمر جمالی، فریدہ زین، بیگ احساس، غزال ضیغم، صادقہ نواب سحر، شائستہ فاخری، شاہد اختر، شبیر احمد، احمد صغیر، نگار عظیم، صغیر رحمانی، اختر آزاد، ابن کنول، مظہر سلیم، پرویز شہریار اور نہ جانے کتنے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اسلوب وہیئت کے لحاظ سے نئی بات پیش کی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں پر فرداً فرداً اور تفصیلی طور پر سیر حاصل گفتگو کی جائے۔

اکیسویں صدی تک آتے آتے افسانے نے حقیقت نگاری کا روپ اختیار کرلیا ہے یا یوں کہیں کہ افسانہ علامت سے حقیقت کی طرف گامزن ہے۔اکیسویں صدی میں جن نئے مسائل اور چیلنجز کو افسانے کا موضوع بنایا گیا ہے اُن میں تانیثیت کے اثرات،داستانوی عناصر کی طرف مراجعت،فرقہ وارانہ فسادات اور دہشت کے ماحول کی عکاسی،میڈیا اور انٹر نیٹ کے مضر اثرات، وجودیت کے عناصر اور معاشرے سے ختم ہوتی تہذیبی اقدار کو موضوعِ بحث بنایا گیا ہے۔

اسی کے عشرے میں جب ہم پاکستان کے ادبی منظر نامے کا جائزہ لیتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ پاکستان میں ۱۹۷۷ء کا مارشل لا اور ۱۹۷۱ء کے سقوط ڈھاکا نے وہاں کے حالات اور بھی خراب کردیے تھے لہٰذا پاکستان میں اسّی اور نوے کی دہائی میں بھی کوئی ایسی صورت حال پیدا نہ ہوسکی جس سے عوام میں فرحت وانبساط کا ماحول ہو اور سیاسی طور پر امن میسر آئے بل کہ قیام پاکستان کے بعد ہی سے سکون افزا صورت حال پیدا نہ ہوسکی۔اس ملک کو ایسے حکم راں بھی نصیب نہ ہوسکے جو اپنے بہ جائے ملک کی فلاح و بہبود کے لیے کام کرسکیں اور ترویج وترقی کے لیے کوشاں ہوں۔یہی وہ رسہ کشی تھی جس نے عوام کو حکومت کے خلاف لا کھڑا کردیا اور نتیجے کے طور پر پاکستانی معاشرہ کئی حصوں میں منقسم ہوتا چلا گیا۔وہاں کے لوگ نسل، زبان، علاقائیت، مذہبی فرقہ واریت میں اس قدر محو ہوگئے کہ کوئی بھی ایک دوسرے کو دیکھنے کو تیار نہیں۔شیعہ سنّی فسادات تو کھلے عام ہوتے رہتے ہیں، مہاجرین کو تا ہنوز گری نظروں سے دیکھا جاتا ہے۔ سندھی، سرائیکی، پشتو، کشمیری، پنجابی بولنے والے ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کے درپے ہیں۔ایسی صورت میں معاشرے میں کس طرح کی ترقی ہوگی، اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔اسّی اور نوے کی دہائی میں جن نمائندہ افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی اور ادبی و سیاسی صورت حال کا حصہ بنے رہے اُن میں زاہدہ حنا، احمد جاوید، مظہرالاسلام، مرزا حامد بیگ، محمد حمید شاہد، محمد حامد سراج، آصف فرخی، طاہرہ اقبال اور کئی دوسرے افسانہ نگاروں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ضمناً چند فن کاروں کا تذکرہ ضروری ہے تاکہ صورت حال کی عکاسی ہوسکے۔

پاکستان ہجرت کرنے والے فن کاروں میں زاہدہ حنا کو اس لیے بھی اہمیت حاصل ہے کہ انہوں نے جرأت مندی سے سیاسی حالات کا مقابلہ کیا اور حق ثابت کرنے کے لیے دوٹوک زبان استعمال کی۔ وہ ایک لبرل اور ترقی پسند تصور حیات رکھتی ہیں۔ تاریخ سے انہیں گہرا لگاؤ ہے مگر اس حد تک کہ آشوب عصر کی معنویت ہاتھ آسکے۔ ''جل ہے سارا جال'' بے حد جرأت مندانہ افسانہ ہے۔ ایسی صورت حال میں جب پاکستان کے بیش تر گھرانوں میں یہ عقیدہ بن چلا تھا کہ عرب اُن کے رازق اور پالن ہار ہیں اور ان کے التفات کو دیرپا بنانے کی ایک صورت ان کی مرغوبات نسوانی کی پاکستان سے فراہمی ہے۔

احمد جاوید کا تعلق افسانہ نگاروں کی اس نسل سے ہے جنہوں نے ساٹھ کی دہائی میں لکھنے کی ابتدا کی لیکن ان کی شناخت ستر کی دہائی اور اس کے بعد قائم ہوئی۔ علامتی افسانے کی تشکیل وارتقا میں انہوں نے منفرد استعاراتی اسلوب اور تہہ دار علامتی نظام کو اختیار کیا۔ انہوں نے تمثیل، حکایات اور اساطیر سے علامتیں اخذ کر کے عصری صورت حال کے پیچ وخم کو واضح کرنے کے لیے بڑی کام یابی کے ساتھ استعمال کیا۔ احمد جاوید کا ہر مجموعہ کسی خاص موضوع کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ''غیر علامتی کہانی'' سیاسی، سماجی، مزاحمتی رویّے کا حامل ہے اور ایک مخصوص اسلوب کو سامنے لاتا ہے۔ ''چڑیا گھر'' میں جانوروں کی علامت کے استعمال کا تجربہ کیا گیا جب کہ ''گم شدہ شہر کی داستان'' زیادہ تر تمثیل نگاری کی مثال ہے۔ ''رات کی رانی'' میں علامت اور بیانیہ دونوں موجود ہیں جب کہ ہر افسانے کا مرکزی موضوع عورت کو بنایا گیا ہے۔

مظہر الاسلام کے افسانوں کی خاص پہچان یہ ہے کہ اُن کے عنوانات لمبے ہوتے ہیں۔ وہ نئی نسل کے باشعور افسانہ نگاروں میں سے ہیں۔ انہوں نے اپنے لیے ایک منفرد پیرایہ اظہار تلاش کیا ہے مگر اس سفر میں ان کا رشتہ اجتماعی زندگی سے کبھی بھی نہیں کٹا اور نہ ہی وہ ان نئے افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو لایعنیت سے اپنے نئے ہونے کی گواہی مانگتے ہیں ۔مظہر الاسلام ایک بے چین، پردرد، دل چسپ اور حیران کن کہانی کار ہے۔ ان کی کہانیوں کا موضوع محبت، انتظار، موت اور جدائی ہے۔ ان کے افسانوں کے ہیرو عام طور پر اُداس لوگ

ہیں۔ وہ محبت کی تلاش میں بھٹکنے والوں، بچھڑے ہوئے لوگوں، آزادی ڈھونڈنے والوں اور روٹھے ہوئے کرداروں کی کہانیاں لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں خاکروبوں، چٹھی رسانوں، کلرکوں، مدرسوں اور مزدوروں کا نفسیاتی تجزیہ خوب صورتی سے پیش کیا گیا ہے۔

اسّی کے بعد پاکستانی افسانے پر اپنی نمایاں پہچان بنانے والے افسانہ نگاروں میں مرزا حامد بیگ کا نام نمایاں ہے۔ بنیادی طور پر وہ فن کار ہیں بعد میں نقاد اور محقق۔ وہ جدید افسانے کے بانی تو نہیں البتّہ اسلوبیاتی سطح پر انہوں نے تجدید ضرور کی ہے۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب ہمارے فن کار تجریدیت اور مہملیت کی طرف اپنی صلاحیت صرف کر رہے تھے۔ ایسے ہی حالات میں چند فن کاروں نے کہانی کے جوہر کی واپسی کی۔ مرزا حامد بیگ کا نام اسی باعث نمایاں ہے۔

محمد حمید شاہد کا شمار اسّی کے بعد کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ افسانے کی تنقید و تاریخ پر ان کی گہری گرفت ہے۔ ان کے ہاں افسانہ لکھنا ایک باطنی تجربہ ہے جو اندر سے باہر کی طرف سفر کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی کہانی کسی شعر یا کسی نظم کی طرح ان کے اندر سے پھوٹتی ہے۔ اسی میں ان کی انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے۔ ان کے افسانوں میں کہانی محض واقعہ کی سطح پر نہیں رہتی، علامت بن جاتی ہے۔ انہوں نے بین الاقوامی ممالک کے مسائل کی طرف بھی نشان دہی کی ہے۔ اس ضمن کا ایک اہم افسانہ ''لوتھ'' ہے جو گیارہ ستمبر کے واقعات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ ایک کردار جو اپنے اردگرد کی آگاہی رکھتا ہے، جو حالات کے مطابق رد عمل ظاہر کر سکتا تھا، کیسے ناتجربہ کار ڈاکٹروں کی اردگرد سے رفتہ رفتہ لوتھ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس کہانی میں ان ڈاکٹروں کا المیہ بیان ہوا ہے جو رفتہ رفتہ اپنی اصل سے دور ہوتے جا رہے ہیں اور ان اقدار اور اُس طرزِ معاشرت سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں جو ان کے اپنے تھے۔ یہ سب کچھ کھو کر ان کے ہاتھ پھر بھی کچھ نہیں آتا۔ یہ کہانی احساس کی لہروں سے مرتب ہوئی ہے۔ یہ کہانی ہماری نصف صدی کی تاریخ میں دو نسلوں کے درمیان پھیلی ہوئی خلیج کا تنقیدی بصیرت کے ساتھ جائزہ لیتی ہے جس میں ہمارے خواب ڈوب چکے ہیں۔ محمد حمید شاہد نے دہشت، خوف اور پاکستان کے سیاسی منظر نامے کے حوالے سے تقریباً ایک درجن کہانیاں رقم

کی ہیں۔''دہشت میں محبت'' میں شامل تمام افسانوں کو پڑھ کر پاکستان کی سیاسی صورت حال کا اندازہ بہ خوبی لگایا جاسکتا ہے۔

محمد حامد سراج کی افسانہ نگاری کا آغاز نوے کی دہائی سے ہوتا ہے۔اس دورانیے میں مارشل لا وغیرہ کے آثار تو ختم ہو گئے تھے لیکن سیاسی طور پر اتھل پتھل وہاں کی سرزمین کا لازمی حصہ بن گیا تھا۔اس دوران کتنی ہی حکومتیں بدلیں لیکن عوام نے کبھی سکون محسوس نہیں کیا۔محمد حامد سراج کی کہانیاں سیاسی حوالے سے تو نہیں البتہ کچھ بہت اثرات صاف طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔وہ اپنے افسانوں میں خیر کی راہ تلاش کرتے ہیں۔تصوف اور روحانیت سمیت صوفی روایات کے توارث نے انہیں دردمندی اور اخلاص کی جن خوبیوں سے نوازا ہے وہ بہ کمال احسن ان کی تخلیقات سے جھلکتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔انسانی نفسیات کا انہوں نے گہرا مشاہدہ کیا ہے۔افسانہ''چائے کہ پیالی'' اس کی بہترین مثال ہے۔

آصف فرخی کا شمار جدید افسانہ کے ان نوجوان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے کم عمری میں ہی افسانے لکھنے شروع کیے۔ادب اور تہذیب کی یہ وراثت انہیں اپنے والد اور دادا کے توسط سے ملی۔یہی وجہ ہے کہ اکیس سال کی عمر میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ منظر عام پر آ گیا۔ان کی ابتدائی کہانیوں میں داستانوں کے ساتھ داستانوی اسلوب اور کرداروں کو علامتی معنی دینے والے انتظار حسین کے بھی اثرات موجود ہیں مگر اپنے موقف اور منشا میں انتظار حسین سے منفرد بھی دکھائی دیتے ہیں اور بعد کے افسانوں میں وہ اپنی الگ شناخت قائم کرتے نظر آتے ہیں۔وہ ایک منجھے ہوئے افسانہ نگار ہیں۔وہ زندگی میں رونما ہونے والے سانحات کو اپنی کہانی کی بنیاد بناتے ہیں اور اسی کے سہارے کہانی کو انتہا تک پہنچاتے ہیں۔ان کی بعض تحریروں میں سیدھی سادی موت اور اداسی کے اثرات نمایاں طور پر ابھر کر سامنے آتے ہیں اور بعض کہانیوں میں زندہ کردار بھی چلتے، پھرتے، کھاتے، پیتے نظر آتے ہیں۔مجموعی طور پر ان افسانوں کی قرأت کے بعد ایک اچھا تصور ابھر کر سامنے آتا ہے۔ان کے نمائندہ افسانوں کے نام گنوائیں جائیں تو ان میں''پرندے کی فریاد''، ''سمندر کی چوری'' اور''میرے دن گذر رہے

ہیں' وغیرہ تو یقیناً شمار کیے جائیں گے۔

جدید خواتین افسانہ نگاروں میں پہلا اہم نام طاہرہ اقبال کا ہے۔انہوں نے پنجاب کے دیہی زندگی میں رونما ہونے والے مسائل کو اپنا محور بنایا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ بیدی، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ، غلام الثقلین نقوی، محمد منشا یاد، نعیم صدیقی جیسے اہم فن کاروں کی تخلیقات میں بھی پنجاب کا منظر نامہ پوری طرح جلوہ گر ہے لیکن طاہرہ اقبال کا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے دیہی منظر نامے کے ساتھ عورتوں کی سفا کی کو بھی کسی نہ کسی طور پر پینٹ کیا ہے گویا ''عورت'' ان کے ہاں کلیدی استعارہ ہے جس کا ذکر وہ بار بار کرتی ہیں اور یہی ان کا اختصاص بھی ہے۔طاہرہ اقبال کو ادبی دنیا سے متعارف کرانے والوں میں احمد ندیم قاسمی کا نام سرفہرست ہے جنہوں نے لاہور سے نکلنے والے ''فنون'' میں ان کی کہانیاں شائع کیں اور طاہرہ اقبال کا معاملہ بھی یہ تھا کہ انہوں نے قاسمی صاحب کے افسانوں کو پڑھ کر کہانیاں لکھنے کی طرف راغب ہوئیں۔غالباً یہی وجہ ہے کہ انہوں نے بھی اپنے لیے پنجاب کے دیہی علاقوں کا انتخاب کیا۔ یہ الگ بات ہے کہ طاہرہ اقبال کا دیہات، احمد ندیم قاسمی کے دیہات سے مختلف ہے۔

اسّی اور نوے کی دہائی میں کئی ایسے اور فن کار ہیں جنہوں نے سیاسی وسماجی حوالے سے کہانیاں رقم کیں لیکن اُن پر سیر حاصل گفتگو نہیں کی جا سکی اُن میں احمد داؤد، انور زاہدی، اعجاز راہی، اے خیام، انوار احمد، خالد سعید، عاصم بٹ، نیلم احمد بشیر، علی اکبر ناطق، نیلوفر اقبال، احمد اعجاز اور عبدالرؤف کیانی وغیرہ خاص طور پر اہم ہیں۔ان تمام افسانہ نگاروں پر سیر حاصل گفتگو کی ضرورت ہے تاکہ پورے منظر نامے کی آگہی ممکن ہو سکے۔

نئی صدی کا استقبال پوری دنیا نے کیا۔ پاکستان نے اس صدی کو خوش آمدید اس لیے بھی کیا کہ سابقہ ۵۳ سالوں میں انہوں نے امن وسکون کا فقط خواب دیکھا تھا۔ضرورت اس بات کی تھی کہ اس نئی صدی میں ان کے خواب پورے ہوں لیکن صد افسوس! کہ یہ خواب بھی شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ یہاں اشارہ امریکا کے ورلڈ ٹریڈ سینٹر پر 9/11 کو ہونے والے حادثے سے ہے۔ گیارہ ستمبر کا دن عہد جدید کی تاریخ کا اہم ترین دن ہے جب پرانی جمی جمائی زندگی کی

بساط الٹ گئی اور مشرق و مغرب کے مابین ایک نیا رشتہ استوار ہوا۔ یہ سانحہ یوں تو امریکا میں رونما ہوا لیکن اس کے اثرات پوری دنیا پر مرتب ہوئے۔ خاص طور سے مسلم ممالک پر اس کا اثر شدید طور پر پڑا۔ 9/11 کے سانحے کا اثر سب سے زیادہ اُن ممالک پر ہوا جو ورلڈ ٹریڈ سینٹر سے کوسوں دور واقع تھے۔ عراق، افغانستان اور پاکستان ان میں سرفہرست ہیں۔ پاکستانی حکومت اور عوام نے اس درد کو جس طرح سے برداشت کیا ہے وہاں کے فن کاروں کی تخلیقات میں اس کا اظہار بہتر طور پر ہوا ہے۔ پاکستانی عوام جنھوں نے مستقل طور پر امریکا میں بود و باش اختیار کر لی ہے اور جنھوں نے بہ غرض تجارت وہاں کا رخت سفر باندھا تھا، تمام لوگوں نے اس اذیت ناک کرب کو جھیلا۔ ادب کے حوالے سے سر دست یہ دیکھنے کی ضرورت ہے کہ پاکستانی ادیبوں کے علاوہ امریکی ادیبوں نے اس سانحہ کو کس زاویے سے پیش کیا ہے۔ پاکستانی افسانہ نگاروں نے اس سانحے سے متاثر ہو کر کئی لازوال کہانیاں تخلیق کیں۔ چند کے نام درج ذیل ہیں:

''شناخت'' (مسعود مفتی)، ''دیدا و دید'' (الطاف فاطمہ)، ''ایک سائکلو سٹائل وصیت نامہ'' (محمد منشایاد)، ''ابن آدم'' (خالدہ حسین)، ''مجال خواب'' (رشید امجد)، ''عجائب گھر'' (مصطفیٰ کریم)، ''اوپریشن مائس'' اور ''سرخ دھبے'' (نیلوفر اقبال)، ''دام وحشت'' (مبین مرزا)، ''کارگر'' (فاروق خالد)، ''رئیلٹی شو'' (عرفان احمد عرفی)، ''نیند کا زرد لباس'' (زاہدہ حنا)، ''اینڈ آف ٹائم'' (پروین عاطف)، ''پردیسی'' (افتخار نسیم) ''سورگ میں سوؤر'' (محمد حمید شاہد)، ''یہ جنگل کٹنے والا ہے'' (انور زاہدی)، ''بلقان کا بت'' (عطیہ سید)، ''چودھویں رات کی سرچ لائٹ'' (فرخ ندیم)، ''مہاجر پرندے'' (پرویز انجم) ''سرخ'' (مسعود صابر)، ''لاوقت میں ایک منجمد ساعت'' (عاطف سلیم) ''بن کے رہے گا'' (آصف فرخی) اور ''دہشت گرد چھٹی پر ہیں'' (علی حیدر ملک) وغیرہ کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے جاسکتے ہیں۔

گیارہ ستمبر کے بعد پاکستان کو ۸/ اکتوبر ۲۰۰۵ء کے دن اپنی تاریخ کے ہول ناک ترین زلزلے کا سامنا کرنا پڑا۔ آزاد کشمیر، شمالی علاقہ جات اور دارالحکومت اسلام آباد کے علاقے خاص طور پر اس ناگہانی آفت سے بری طرح متاثر ہوئے۔ کئی بستیاں صفحۂ ہستی سے مکمل طور پر

مٹ گئیں اورصورت حال قیامت صغریٰ کا منظر پیش کر رہی تھی۔ جہاں زلزلے سے چند لمحے پہلے زندگی مسکراتی پھر رہی تھی، وہاں اب سوائے ملبے کے کچھ نہ تھا۔ پاکستانی عوام نے یہ دکھ بھی جھیلا اور آپسی محبت کا ثبوت بھی دیا۔ پاکستان کے ادیبوں اور شاعروں نے بھی اس سانحے کے بعد نہ صرف متاثرین زلزلہ کی حتیّٰ الامکان مالی معاونت کی بل کہ اپنے دلی جذبات کا اظہار تحریروں کی صورت میں بھی کیا۔اردو افسانے کی بات کی جائے تو تین درجن سے زائد افسانے تحریر کیے گئے اور یہ سلسلہ تاہنوز جاری ہے۔ چند افسانوں کے نام درج ذیل ہیں:

''آگے خاموشی ہے''(محمد منشایاد)،''ملبا سانس لیتا ہے''(محمد حمید شاہد)،''فالٹ لائن'' (انور زاہدی)،''قیامت کے بعد''(خالد قیوم تنولی)،''بے تابی سے کیا حاصل''(آصف فرخی)،''تراشہ''(احمد ندیم قاسمی)،''بچے خوف زدہ ہیں''(زاہد حسن)،''مدینہ مارکیٹ''(سلمیٰ اعوان)،''زندہ درگور''(عارف شمسہ)،''جذبۂ پاکستان۔زندہ باد''(محمود شام) اور'' میرے بھائی کو سردی لگتی ہے''(حامد میر) وغیرہ خاص طور پر اہمیت کے حامل ہیں۔

آج بھی پاکستانی افسانہ نئے نئے مسائل سے دوچار ہے۔طالبان کا مسئلہ، دہشت گردی کے مسائل، ملک کے اندر سیاسی اتھل پتھل، ڈرون حملے اور ایسے کئی دوسرے حقائق جن کے اثرات اکیسویں صدی کے پاکستانی افسانوں میں صاف طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔اس طرح یہ کہنا بے جا نہ ہوگا اردو افسانے پر ابتدائی ایام میں رومانیت پسندی، حقیقت نگاری جیسے موضوعات کا زیادہ اثر تھا اور یہی اثر کم وبیش ترقی پسندی کے زمانے میں بھی رہا۔جدیدیت کے دور میں افسانے میں علامات پر زیادہ زور صرف کیا جانے لگا لیکن بعد میں یہ اثر زائل ہوتا چلا گیا اور آج کا افسانہ حقائق قلم بند کر رہا ہے اور یہی مقبول ومروّج بھی ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔جدیدیت:کل آج اور دوسرے مضامین۔نئی کتاب پبلشرز،نئی دہلی۔ 2007ء۔صفحہ نمبر 42
2۔ شوکت حیات۔بانگ(تنقیدی مضامین)۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔2012 ء۔صفحہ نمبر 112
3۔ حسین الحق۔''آزادی کے بعد اردو افسانہ''۔مشمولہ۔''آجکل''نئی دہلی۔اگست 1997ء ۔صفحہ نمبر 26
4۔ طارق چھتاری۔مابعد جدید افسانہ:اردو کے تناظر میں۔مشمولہ۔''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ''۔(مرتب) گوپی چند نارنگ۔اردو اکادمی،نئی دہلی۔1998ء۔صفحہ نمبر 321
5۔ قمرالہدیٰ فریدی۔(تعارف)باغ کا دروازہ۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ۔2001ء۔صفحہ نمبر 7

☆☆☆

پاکستان میں اردو افسانہ

(ساٹھ کی دہائی میں)

قیام پاکستان کے ساتھ ہی ظلم، بربریت، فساد اور قتل و غارت گری کا جو بازار گرم ہوا، اس کی مثال برصغیر کی تاریخ میں مشکل سے ہی ملتی ہے۔ ان فسادات کے پسِ پشت کون سے عوامل سرگرمِ عمل تھے اور آزادی کے ساتھ خون کی ہولی کھیلنے کا یہ عمل کن وجوہات کی بنا پر نمودار ہوا، یہ ایک سیاسی مسئلہ ہے۔ دراصل ہندوستان میں جب فرنگی تجارت کی غرض سے آئے تو انہوں نے یہاں کے عوام کو بہت معصوم جانا۔ یہاں انہوں نے عوام اور اُن کی ذہنیت کو سمجھنے کی کوشش کی اور اس ملک پر قابض ہونے کی تدابیر پر غور و فکر کرنے لگے۔ جستہ جستہ انہوں نے ہندوستان کے کچھ حصوں پر قبضہ کرنا بھی شروع کر دیا۔ جب تک ہندوستانیوں کے عقل ٹھکانے آئے، فرنگی اپنا کام کر چکے تھے۔ یہاں کے عوام نے غلامی کو تحقیر جانا اور اسی سبب ۱۸۵۷ء میں پہلی ناکام جنگِ آزادی ہوئی۔ اس کے بعد غیر منقسم ہندوستان نے یہ فرض کر لیا کہ اب ہمیں فرنگیوں کی غلامی کرنی ہوگی اور ایسا ہی ہوا۔ مغلیہ سلطنت کے خاتمے کے ساتھ ہندوستانیوں اور خاص طور پر مسلمانوں کے ساتھ برے سلوک کیے گئے۔ چوں کہ فرنگیوں نے حکومت مسلمانوں سے چھینی تھی لہٰذا اس میں مسلمانوں کا سب سے زیادہ نقصان ہوا۔ جانی، مالی، علمی اور عملی سطح پر وہ تنزل کا شکار ہو گئے۔ اس کے علاوہ فرنگیوں نے ایک کام یہ کیا کہ مسلمانوں کے رُو بہ رُو خود نہ ہو کر ہندوؤں کو لا کھڑا کیا۔ اس معاملے میں وہ دور اندیش

واقع ہوئے ۔فرنگیوں کومعلوم تھا کہ دونوں قومیں مذہب کے نام پر کچھ بھی کرنے کو تیار ہوسکتی ہیں اور یہ بھی کہ دونوں کے مذہب میں زمین آسمان کا فرق ہے بل کہ تضاد ہے۔اس طرح فرنگی مسلم ہندو کے نام پر چھوٹے موٹے فساد کرانے لگے اور یہ سلسلہ چل نکلا۔

بیسویں صدی کے اوائل میں جب مسلمانوں کی حیثیت مسلّم ہوگئی اور اُن کے ساتھ انصاف کا معاملہ روانہیں رکھا گیا تو انہوں نے مذہب کی بنیاد پر ایک الگ ریاست کا نعرہ بلند کیا۔ایک ایسی زمین کا جس کا خواب علامہ اقبال نے دیکھا تھا۔جہاں مسلمانوں کو مساوات کی تعلیم دی جائے ،محمود وایاز ایک ہی صف میں کھڑے ہوں اور خدا کے دین پر عمل پیرا ہونے کی مکمل آزادی ہو۔لہٰذا ۱۹۴۰ء میں قرارداد لاہور سے آغاز پانے والا آزادی کی کوشش کا عمل رفتہ رفتہ اپنے انجام کی طرف سفر کرنے لگا اور ۱۹۴۷ء میں اپنے انجام کو پہنچ گیا اور ۱۴/اگست ۱۹۴۷ء کو ایک نیا اسلامی ملک پاکستان کی صورت میں نمودار ہوا۔اس کے ساتھ ہی پاکستان کے علاقے سے ہندوحضرات ہندوستان اور ہندوستان سے مسلمانوں کی آبادی پاکستان منتقل ہونے لگی ۔اس کہرام میں قتل وغارت گری ،عصمت دری اور درندگی کا وہ حشر بپا ہوا جس کی مثال یہاں کی تاریخ میں مشکل سے ہی ملتی ہے ۔مذہب وملت کے نام پر کسی ملک کی تقسیم کا یہ عمل انوکھا بھی تھا اور جذباتی بھی ۔انوکھا اس لیے کہ اس ملک کا قیام جغرافیائی یا لسانی بنیاد پر نہیں ہوا تھا بل کہ مذہبی بنیاد پر ہوا تھا اور مذہبی حوالہ اکثر شدت اختیار کر جاتا ہے ۔کبھی کبھی زبان وکلچر کا حوالہ بھی اس سے شدید تر ہوتا ہے جس کی واضح مثال ۱۹۷۱ء میں قیامِ بنگلہ دیش ہے۔

مذہبی حوالہ جب تقسیم کی بنیاد بن جاتا ہے تو اس کا تعلق براہِ راست انسان کی داخلی نفسیات اور ایمان سے ہوتا ہے جو دیرپا ثابت ہوتا ہے ۔دشمنوں کے سوچنے کا انداز اور نفرت کے تیور جذباتی انداز کے ہوتے ہیں۔قیام پاکستان کے ساتھ بالکل یہی صورتِ حال تھی ۔آزادی کی خوشی کا جشن منایا ہی جارہا تھا کہ فسادات کا سیلاب امڈ پڑا۔گاؤں گاؤں ،شہر شہر قتل وغارت گری کی آندھی چل پڑی ۔مذہب کے نام پر دوستوں ،پڑوسیوں اور محلّے والوں کا خون

بہایا گیا، بے گناہوں کی جانیں تلف ہوئیں۔ باپ کے سامنے بیٹیوں کی اور بھائی کے سامنے بہنوں کی عصمت دری کی گئی۔ کمینگی، درندگی اور لوٹ مار کا ایسا بازار گرم ہوا کہ انسانی تہذیب شرم سار ہوگئی۔ بہت سے لوگ بادلِ ناخواستہ نقلِ مکانی پر مجبور ہوئے۔ اس طرح قیامِ پاکستان کا آغاز فسادات سے ہوا۔ فسادات نے زندگی کے ہر شعبے کو بری طرح متأثر کیا لیکن ادب میں اس کے اثرات سب سے زیادہ مرتب ہوئے۔ پاکستانی عوام نے بس اس بات کو مدنظر رکھ کر صبر سے کام لیا کہ کم از کم ان کا ایک نیا اسلامی تو وجود میں آ گیا جس کے لیے لوگ ایک عرصے سے کوشاں تھے۔ وہاں کے عوام نے مہاجرین کو پناہیں دیں اور اُن کی ہر طرح سے مدد کی کیوں کہ نقلِ مکانی میں لوگوں نے گھر بار، جائیداد اور پرانی یادیں سب چھوڑ چھاڑ کر فقط اسلام کے نام پر ایک ملک سے دوسرے ملک کا سفر کیا تھا۔ لیکن یہاں ایک بات وضاحت طلب ہے کہ پاکستان کا قیام جن حالات کو مدنظر رکھ کر عمل میں آیا تھا، وہاں کے عوام کو کہیں دکھائی نہ دیا۔ فسادات کے بعد سیاسی اتھل پتھل نے پاکستانی عوام سے سکون سے جینے نہ دیا حتی کہ ۱۹۵۸ء میں مارشل لا لگ گیا۔ سوچنے والا ذہن ماؤف ہوگیا۔ سارا منظر نامہ نظروں سے اوجھل ہوگیا اور سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سلب ہوگئی۔ آزادی کے ساتھ وابستہ تمام خواب چکنا چور ہو گئے، آزادیٔ اظہار پر پابندی عائد ہوگئی۔ اس ضمن میں پروفیسر رشید امجد کا قول زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے۔ ان کے بہ قول:

> ''۱۹۵۸ء میں ملک میں پہلا مارشل لا لگا۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۸ء تک غیر مستحکم سیاسی صورتِ حال اور طبقاتی نظام کی خرابیوں نے پاکستانی معاشرے کو گوناگوں سماجی اور فکری مسائل سے دوچار کر دیا تھا۔ مارشل لا کو ان کا حل سمجھا گیا لیکن مارشل لا نے ابتر معاشرے کو سنبھالا دینے کے بجائے اُسے اور تباہ کر دیا۔ ایک سیاسی اور فکری خلا پیدا ہوگیا۔ ہر میدان میں ایک بے سمتی کا احساس ہونے لگا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ پورے معاشرتی سفر کا رُخ خارج سے باطن کی طرف مڑ گیا''۔(1)

فسادات کے بعد ''ہجرت'' افسانے کا سب سے بڑا موضوع تھا لیکن مارشل لا کے نفاذ کے بعد یہ موضوع سرد پڑنے لگا اور اس کی جگہ مارشل لا نے لے لی۔ مارشل لا کے زمانے میں سیاسی اتھل پتھل نے سوچنے والے حسّاس ذہن کو ماؤف کر دیا، سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سلب ہوگئی اور سارا منظر نامہ نظروں سے اوجھل ہوگیا۔ یہی وہ زمانہ ہے جب نئے افسانے نے موڑ کاٹا اور جدید افسانے کا آغاز ہوا۔ جدید افسانے سے مراد علامتیت اور تجریدیت ہی نہیں بل کہ فرسودہ روایات سے دوری اور کسی حد تک کنارہ کشی بھی ہے۔ پچپن اور ساٹھ کے درمیانی عرصے میں ہی پاکستان میں جدید افسانے کا آغاز تصور کیا جاتا ہے۔ البتہ جدیدیت کے حوالے سے فقط علامت نگاری کو ہی نیا تصور کریں تو ہندوستان میں منٹو کا ''پھندنے''، کرشن چندر کا ''غالیچہ'' اور احمد علی کا ''میرا کمرہ'' وغیرہ افسانے ساٹھ کی دہائی سے قبل ہی تحریر کیے جا چکے تھے۔ اس طور پر یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ نیا افسانہ فقط علامتی نہیں ہوتا، کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ پاکستان میں مارشل لا کے بعد جب افسانے کی ہیئت و تکنیک میں تبدیلی آئی تو اس نے ادب کے علاوہ سیاست اور سماج پر بھی اپنا نقش چھوڑا۔ یہی وجہ ہے کہ ساٹھ کی دہائی میں یہ تمام شعور پوری طرح جلوہ گر ہے۔ جدیدیت کے دور میں تین نسلیں ایک ساتھ چل رہی تھیں۔ افسانہ نگاروں کا ایک طبقہ وہ تھا جنہیں تقسیم سے قبل ہی شہرتِ دوام حاصل ہو چکی تھی۔ دوسرے وہ جنہیں تقسیم کے بعد شہرت نصیب ہوئی ۔ تیسری نسل کے وہ افسانہ نگار تھے جنہیں اپنی شخصیت کا لوہا منوانا تھا۔ لہٰذا انھوں نے نئے طرز سے افسانے کی بنا رکھی۔ احمد جاوید کے خیال میں:

> ''قیام پاکستان کے بعد پچاس کی دہائی میں افسانے کی تین نئی نسلیں موجود دکھائی دیتی ہیں۔ ایک طرف تو وہ نامور افسانہ نگار تھے جنہیں چالیس کے عشرے میں ہی ہندوستان گیر شہرت حاصل ہو چکی تھی ۔ دوسرا گروہ ان لوگوں کا تھا جنہوں نے قیام پاکستان سے قبل لکھنا شروع کر دیا تھا مگر جن کی شناخت آزادی کے بعد بننا شروع ہوئی جب کہ ایک نئی نسل بھی سامنے آ گئی تھی جنہیں آئندہ برسوں میں اپنا مقام بنانا تھا''۔(2)

ساٹھ کی دہائی میں جن افسانہ نگاروں نے اپنی شناخت قائم کی اورافسانے میں نئی طرز کی بنارکھی ان میں انور سجاد، خالدہ حسین ،محمد منشایاد ، رشید امجد، سمیع آہوجااور کئی دوسرے افسانہ نگاروں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ان کے افسانوں کا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے پرانی روش سے انحراف کرتے ہوئے اپنے فن پاروں میں ان مسائل کو پیش کیا جن سے اس عہد کا انسان نبرد آزما تھا۔فردیت ، بیگانگی ، وجودیت اوراسی طرح کے دوسرے تلخ حقائق نے انسان کو لامرکزیت ،،جمودیت اوراذیت ناک کرب میں مبتلا کردیا تھا۔ پاکستان میں ساٹھ سے قبل افسانہ نگاروں کی فہرست تیار کی جائے تو اندازہ ہوگا کہ افسانہ نگاروں کا ایک گروپ ایسا ہے جنہوں نے تقسیم سے قبل ہی اپنی حیثیت منوالی تھی اور نئے افسانہ نگاروں نے ان کی تقلید بھی شروع کردی تھی ۔ممتاز مفتی، غلام عباس ،ابوالفضل صدیقی ،عزیز احمد،احمد ندیم قاسمی ،محمد حسن عسکری، وغیرہ کا شمار اسی نسل میں ہوتا ہے جنہیں افسانہ نگاروں کی پہلی نسل سے تعبیر کرسکتے ہیں ۔ان افسانہ نگاروں میں اکثر وہ تھے جن کا تعلق ترقی پسند تحریک سے تھا۔ پاکستان میں دوسری نسل کے افسانہ نگاروں نے لکھنے کی ابتدا تو تقسیم سے قبل ہی کردی تھی مگر ان کی شناخت آزادی کے بعد قائم ہوئی ۔انہوں نے تقسیم کے کرب کوشدت سے محسوس کیا اسی لیے ان کے افسانوں میں جذبات نگاری پورے طور پر موجود ہے ۔قیامِ پاکستان کے بعد اپنی حیثیت منوانے والوں میں محمد خالد اختر،ممتاز شیریں، انتظار حسین ، اشفاق احمد،،عرش صدیقی ،مسعود اشعر وغیرہ کے نام اہمیت کے حامل ہیں۔

پاکستان میں تیسری نسل کے افسانہ نگاروں کے سامنے ترقی پسند تحریک کا نظریہ بھی موجود تھا اور وفسادات کے حوالے سے لکھی گئی تحریریں بھی۔اب ان کے سامنے یہ مسئلہ درپیش تھا کہ وہ اپنی علاحدہ شناخت کیسے قائم کریں اور کن موضوعات کو افسانے کی بنیاد بنائیں۔۱۹۵۸ء میں جب ملک میں مارشل لا لگا تو عوام کے رہے سہے تمام خواب چکنا چور ہوگئے ۔آزادیٔ اظہار پر پابندی عائد ہوگئی۔لہٰذا اس کا اثر ادب پر براہِ راست پڑا اورافسانے نے تو سب سے زیادہ اثر قبول کیا۔ پاکستان میں نئے افسانہ نگاروں نے فردیت ، وجودیت ،خودشناسی

اور بیگانگی جیسے موضوعات کوفنی مہارت کے ساتھ برتااورصنفِ افسانہ کوبلندی تک پہنچادیا۔افسانوں میں اس حوالے سے فن پارہ تخلیق کیاہی جا رہا تھاکہ پاکستان میں دوسرا سانحہ ۱۹۶۵ء میں ہندوپاک جنگ کی صورت میں سامنے آیا۔مارشل لا کی طرح اس سانحہ کے اثرات بھی شعروادب پر پڑے۔پاکستانی افسانہ نگاروں نے اس پسِ منظر میں کئی ایک اچھے افسانے لکھے۔ غلام الثقلین نقوی کاافسانہ''نغمہ اورآگ''،خدیجہ مستور کا ''ٹھنڈامیٹھاپانی''، فرخندہ لودھی کا''پاروَتی''اورصادق حسین کا''ایک رات'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں وطن سے محبت کا جذبہ صاف طور پر جھلکتا ہے۔افسانہ نگاروں کی بہ نسبت نظم گوشعرانے اس صف میں بازی ماری اورسترہ روزہ جنگ کے دوران اوراس کے بعد جس کثرت سے انہوں نے والہانہ جذبے کوپیش کیا،وہ قابلِ داد ہے۔ افسانہ نگار اس دوڑ میں پیچھے اس لیے رہ گئے کہ یہ صنف ثبات، گہرائی اوراستقلال کا تقاضا کرتا ہے۔اس حوالے سے مرزاحامد بیگ رقم طراز ہیں:

> ''۱۹۶۵ء کی پاکستان بھارت جنگ نفسیاتی اعتبار سے کتھارسس کا حوالہ تھاجودراصل اپنی سماجی اورسیاسی محرومیوں کی صورت میں ارتقا کرتے ہوئے اس سطح پرتھاجہاں کوئی بھی تصادم اسے راس آتا۔ صدرایوب خاں اورڈھاکا کا زوال بلاشبہ مختلف طرح کی جبریت کاتسلسل تھا۔بعد کے تمام سیاسی وقوعے اسی تناظر میں اپناایک مفہوم رکھتے ہیں کہ آدمی ابھی تک آزادی کا طالب ہے''۔(3)

پاک بھارت کی جنگ کے بعدایوب خان کااقتدارکم زور پڑنا شروع ہوگیا۔یہاں تک کہ عوام نے اقتصادی وجمہوری آزادی کے لیے ۱۹۶۸ء میں سرکار کے خلاف نعرہ بلند کیااوراس طرح سے مارشل لا کا خاتمہ ہوا۔عوام میں خوشی کی لہر دوڑی ،انہیں اپنا مستقبل تاب ناک نظرآنے لگامگر۱۹۷۱ء میں جب بنگلہ دیش کا قیام عمل میں آیاتواس واقعے نے تخلیقی ذہن کوایک نئے المیے سے دوچارکیا۔کیوں کہ یہ المیہ زبان وتہذیب کی شکست وریخت

کا تھا۔عالمِ اسلام کی تاریخ میں یہ پہلا واقعہ ہوگا جس میں کسی ملک کی تقسیم زبان کو بنیاد بنا کر ہوئی ہو۔بنگلہ دیش کا قیام نظریۂ پاکستان پر بھی ایک ضرب تھی۔

قیامِ پاکستان سے اردو ادب کو ایک فائدہ تو ضرور ہوا کہ اس میں وسعت پیدا ہوئی اور دو طرح کا ادب لکھا جانے لگا۔مطلب یہ ہے کہ ہندوستان کے مسائل کو ہندوستانی ادیبوں نے اپنے طور پر برتا اور پاکستان کے حالات کی عکّاسی پاکستان کے ادبا نے اپنے طریقے سے کی لیکن اس طرح کی روایات ومیلانات کا اثر ساٹھ کی دہائی میں زیادہ واضح طور پر نمودار ہوتا ہے ۔اگر اس کا دائرہ صرف افسانے تک محدود رکھیں تو اس کے نشانات اور واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔تقسیم ہند سے قبل ان افسانہ نگاروں کی فہرست بنائی جائے جنھوں نے قیامِ پاکستان کے بعد ہندوستان سے تارکِ وطن ہوکر پاکستان کو اپنا مستقل ٹھکانا بنایا تھا تو اس فہرست میں ممتاز مفتی ،غلام عباس ، ابوالفضل صدیقی ، عزیز احمد،احمد ندیم قاسمی اور محمد حسن عسکری کے نام نمایاں طور پر لیے جا سکتے ہیں۔ مقالے کے عنوان کی مناسبت سے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کا اجمالاً تذکرہ کردیا جائے تا کہ ان کے موضوعات اور اسلوب نگارش کا اندازہ ہو سکے ۔اس ضمن میں سب سے پہلا نام ممتاز مفتی (۱۹۰۵ء۔۱۹۹۵ء) کا ہے ۔انہوں نے ترقی پسندی کے زمانے میں افسانہ نویسی کی ابتدا کی لیکن ان کے افسانے ترقی پسندی پر مبنی فیسٹو کا چربہ نہیں ہیں بل کہ اس معاملے میں انہوں نے اس روایتی اسلوب کو نئی شکل دی ہے ۔تقسیم سے قبل ممتاز مفتی کے تین افسانوی مجموعے چھپ چکے تھے جو اس طرح سے ہیں:''اَن کہی''(۱۹۴۳ء)،''گہما گہمی''(۱۹۴۴ء) اور''چپ''(۱۹۴۷ء)۔ممتاز مفتی کے افسانوں کا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے ذی شعور کی نفسیاتی پے چیدگیوں اور ذہنی مسائل کو اپنا موضوع خاص بنایا ہے اور ان میں جنسی عناصر کو شامل کر کے ایک خاص کشش پیدا کردی ہے ۔ان کا افسانہ''آپا''میں تشنگی ،ناکام محبت ، پرانی تہذیب کا رکھ رکھاؤ اور نفسیاتی کش مکش کو نہایت خوب صورتی سے بیان کیا گیا ہے۔

غلام عباس (۱۹۰۹ء۔۱۹۸۲ء) کا شمار ان افسانہ نگاروں کی فہرست میں اول ہے جنھوں

نے خود کو کسی تحریک، رویّے یا گروہ سے وابستہ نہیں کیا۔غلام عباس اپنے افسانوں کی تشہیر کے لیے کبھی کوشاں نہیں رہے پھر بھی برصغیر میں ان کا نام محترم ہے اور ان کے افسانوں کو اعتبار حاصل ہے ۔ان کے افسانوں میں ''آنندی''،''اوورکوٹ''،''نواب صاحب کا بنگلہ''، ''کتبہ'' اور ''جوار بھاٹا'' کو کسی بھی طرح نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔افسانہ''آنندی'' میں یوں تو طوائف کی زبوں حالی اور ان کی بدقسمتی کا تذکرہ ہے لیکن افسانہ کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے ایسا محسوس ہونے لگتا ہے کہ طوائف کو بنیاد بنا کر پورے معاشرے کی زبوں حالی کا بیان ہے اور یہ بات بھی مسلّم ہے کہ طوائف کو جتنا بھی معاشرے سے دور رکھا جائے لیکن حقیقت یہی ہے کہ وہ بھی معاشرہ کا ناگزیر حصہ ہیں۔غلام عباس کا پہلا مجموعہ تقسیم کے ایک سال بعد ۱۹۴۸ء میں''آنندی'' کے نام سے شائع ہوا۔

ابوالفضل صدیقی (۱۹۱۰ء۔۱۹۸۷ء) کا اختصاص دو حوالوں سے ہے۔اول یہ کہ انہوں نے جاگیردارانہ تہذیب کی مخصوص فضا، رئیس زادوں کی مستیاں اور ان کے زوال کی عکاسی اپنے افسانوں میں کی ہے ۔دوم یہ کہ انہوں نے شکاریات کے حوالے سے کئی اچھے افسانے تخلیق کیے۔ابوالفضل صدیقی کے سینئر افسانہ نگار سید رفیق حسین (۱۸۹۴ء۔۱۹۴۶ء) نے بھی تقریباً اسی موضوع پر افسانے لکھے ہیں اور دونوں کا زمانہ بھی تقریباً ایک ہی ہے ۔سید رفیق حسین کا تعارف کراتے ہوئے نیر مسعود رقم طراز ہیں:

> ''سید رفیق حسین کو اردو کا تقریباً اُمّی افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے جس کا اردو ادب کا مطالعہ صفر کے آس پاس تھا اور جس کو اردو لکھنا بھی ٹھیک سے نہیں آتا تھا''۔(4)

نیر مسعود کے قول میں کتنی صداقت ہے، یہ الگ مسئلہ ہے۔فی الحال یہ بتانا ضروری ہے کہ رفیق حسین کا افسانوی مجموعہ''آئینۂ حیرت''۱۹۴۴ء میں اور ابوالفضل صدیقی کا''اہرام'' ۱۹۴۵ء میں اشاعت سے ہم کنار ہوا۔

عزیز احمد(۱۹۱۳ء ۔۱۹۷۸ء) نے بھی دوسرے ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح افسانہ

نگاری کا آغاز تراجم سے کیا۔تقسیم سے قبل ایک مجموعہ ''رقص ناتمام'' کے نام سے ۱۹۴۵ء میں چھپا جس میں گیارہ افسانے شامل تھے۔ان کی ابتدائی کہانیوں میں حیدرآباد کی تہذیب، وہاں کے روٴسا کی فراخ دلی اوراسی طرح کے دوسرے مناظر کی عکاسی اچھی طرح سے کی ہے۔''مدن سینا اورصدیاں''، ''رقص ناتمام''اور''جادو کا پہاڑ''ان کے وہ نمائندہ افسانے ہیں جن کا چرچا تقسیم سے قبل ہی ہو چکا تھا۔ویسے تو ان کی شہرت کا دارومدار ناول اورناولٹس ہیں۔جن میں ''ایسی بلندی ایسی پستی''، ''گریز''اور''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں''اہمیت کے حامل ہیں۔

احمد ندیم قاسمی (۱۹۱۶ء۔۲۰۰۶ء) ایک دبستان ہے اوران کا فن فقط افسانوں تک محدود نہیں ہے بل کہ انہوں نے شاعری میں اپنا سکّہ جمایا ہے۔اگر زودنویسی عیب نہیں ہے تو یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ احمد ندیم قاسمی زودنویس تھے اورانہوں نے ادب کو ہی اوڑھنا بچھونا بنایا ہوا تھا۔ان کا یہ خیال تھا کہ جب تک ان کا قلم چلتا رہے گا وہ متحرک اورزندہ رہیں گے۔یہی وجہ ہے کہ انہوں نے لکھنے پڑھنے سے بخالت سے کام نہیں لیا۔تقسیم سے قبل ان کے سات افسانوی مجموعے چھپ چکے تھے جواس طرح ہیں:''چوپال'' (۱۹۳۹ء)، ''بگولے'' (۱۹۴۱ء)، ''طلوع وغروب'' (۱۹۴۲ء)، ''گرداب'' (۱۹۴۳ء)، ''سیلاب'' (۱۹۴۳ء)، ''آنچل''(۱۹۴۴ء)، اور''آبلے'' (۱۹۴۶ء)۔احمد ندیم قاسمی نے مشرقی پنجاب کے دیہی کسانوں، غریبوں اور مظلوموں کا نقشا اچھی طرح سے کھینچا ہے ۔ گاؤں کے سکھوں کی معصومیت اور بھولے پن کا اندازہ ان کے افسانوں کو پڑھ کر اچھی طرح سے لگایا جاسکتا ہے۔ ''ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد''، ''الحمدللہ''، ''گنڈاسا''اور''رئیس خانہ''وغیرہ ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

اس ضمن میں ایک اور اہم نام محمد حسن عسکری (۱۹۲۱ء۔۱۹۷۸ء) کا ہے ۔اپنے تخلیقی سفر کے آغاز میں یوں تو وہ ترقی پسند تھے لیکن اس تحریک کی جذباتیت اورنعرہ بازی سے اکتا کر انہوں نے علاحدہ اختیار کر لی اوراپنی الگ راہ نکالی ۔یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ انہوں نے قیام پاکستان کے بعد افسانہ نگاری ترک کردی تھی اورتنقید کی راہ میں چل پڑے تھے۔ان کے

شائع شدہ افسانوں کی تعداد فقط گیارہ تک پہنچتی ہے جواُن کے دونوں مجموعوں ''جزیرے'' (۱۹۴۳ء) اور ''قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے''(۱۹۴۷ء) میں شامل ہیں۔ افسانے ''چائے کی پیالی'' اور ''حرام جادی'' کو ہمارے ناقدین نے کچھ زیادہ ہی وقعت دی ہے جب کہ دونوں افسانے چیخوف کے افسانوں سے متأثر ہوکر لکھے گئے ہیں۔جنسی تشنگی اورنفسیاتی انتشار کے حوالے سے جتنی اچھی کہانیاں محمد حسن عسکری نے لکھی ہیں،اس کے عہد کے افسانہ نگاروں میں خال خال ہی نظر آتی ہے۔

مندرجہ بالا وہ افسانہ نگار ہیں جنہوں نے ترقی پسندتحریک کے زمانے میں افسانہ نویسی کاابتدا کی اور قیامِ پاکستان سے قبل ہی ان کی حیثیت مسلم ہوگئی۔بعضوں نے ترقی پسندی کالبادہ اوڑھا تو بعض ایسے بھی تھے جنہوں نے آزادانہ طور پرافسانہ نویسی کی ۔ ہرادیب کا ذہن ایک سا نہیں ہوتا۔یہی وجہ ہے کہ ترقی پسندتحریک کے قیام کے کچھ ہی عرصے بعد بزمِ داستاں گویاں (حلقۂ اربابِ ذوق) کا قیام عمل میں آگیا۔یہ وہ پہلی نسل تھی جنہوں نے قیامِ پاکستان کے بعد ہندوستان کو خیرآباد کیااور پاکستان میں مستقل سکونت اختیار کرلی ۔افسانہ نگاروں کا دوسرا گروپ وہ ہے جنہوں نے ۱۹۴۷ء کے آس پاس افسانے لکھنے کی ابتدا کی لیکن قیامِ پاکستان کے بعدان کی شناخت قائم ہوسکی ۔ان افسانہ نگاروں کی فہرست تیار کی جائے تو قدرت اللہ شہاب، محمد خالد اختر،ممتاز شیریں،انتظار حسین اوراشفاق احمد کے نام خصوصیت سے لیے جاسکتے ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کی افسانوی خدمات پرایک نظر ڈال لی جائے۔

اس ضمن میں پہلا اوراہم نام قدرت اللہ شہاب (۱۹۱۹ء۔۱۹۸۶ء) کا ہے۔ان کا نام آتے ہی فوراً ذہن ''یاخدا'' اور ''ماں جی'' جیسے افسانوں کی طرف منتقل ہوجاتا ہے ۔افسانہ ''یاخدا'' کو پہلا مکمل پاکستانی افسانہ کہہ سکتے ہیں جوفسادات کے بعد ہونے والے کرب ناک منظر کا بیانیہ ہے ۔ اس میں مظلوم عورت'' دلشاد'' کی جذبات نگاری ،قاری کواس حد تک متأثر کرتی ہے کہ وہ اسی عہد میں سانس لیتا ہوامحسوس کرتا ہے ۔شہاب نے جنسی اظہار کوبھی افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔خاص طور سے''شلوار'' اور''تلاش'' میں ان کا جنسی اظہار رومان

کی حد کو بھی عبور کر جاتا ہے۔

محمد خالد اختر (۱۹۲۴ء۔۲۰۰۲ء) کے دو افسانوی مجموعے چھپے ۔ایک مجموعہ ''کھویا ہوا اُفق'' کے عنوان سے ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ ان کے مطبوعہ افسانوں کی کل تعداد اُنیس تک پہنچتی ہے۔ ''چچا سام کے نام آخری خط''، ''زندگی کی کہانی''، ''لالٹین' وغیرہ ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ان کے افسانوں میں طنزیہ اسلوب صاف طور پر جھلکتا ہے البتہ کچھ افسانوں میں تنہائی، افسردگی اور ملال کا رنگ بھی نمایاں ہے۔ انسانی زندگی میں رونما ہونے والے بنیادی المیوں کو انہوں نے زیادہ واضح طور پر بیان کیا ہے۔اس کے علاوہ محمد خالد اختر نے سائنس فکشن کے حوالے سے بھی افسانے لکھے ہیں جن میں ''مقیاس المحبت''اس کا عمدہ نمونہ ہے۔

ممتاز شیریں (۱۹۲۴ء۔۱۹۷۳ء) کا شمار یوں تو اردو ادب کے معتبر ناقدین میں ہوتا ہے اور ''منٹو: نوری نہ ناری'' لکھ کر اپنی تنقید کا لوہا منوایا ہے لیکن ان کے افسانے بھی کسی طرح کم نہیں ہیں چہ جائے کہ انہوں نے فقط چودہ ہی افسانے تحریر کیے ہیں۔''اپنی نگریا''، ''دیپک راگ'' اور ''میگھ ملہار'' ان کے نمائندہ افسانے ہیں لیکن ان میں وہ بات نہیں ہے جس کی بہ دولت اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جا سکے۔ان کے افسانے مرد وزن کے اہم ترین جذبات کا پروپیگنڈہ ہیں البتہ ''انگڑائی''ہم جنسیت پر لکھا جانے والا ایسا افسانہ ہے جس میں لذتیت کا شائبہ تک نہیں۔محمد حسن عسکری نے اس افسانے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے:

> ''انگڑائی میں تو براہِ راست میلانِ ہم جنسی کا ذکر ہے لیکن اس موضوع کی تمام ترغیبات کا ممتاز شیریں نے بڑی دلاوری سے مقابلہ کیا ہے۔ انھوں نے میلانِ ہم جنسی کے افعال پر نہیں بل کہ احساسات پر اپنے افسانے پر کی بنیاد رکھی ہے''۔(5)

اس ضمن میں سب سے اہم نام انتظار حسین (۱۹۲۵ء) کا ہے ۔تہذیب کی شکست وریخت، یادِ ماضی، فسادات اور پاکستان کی سیاسی، سماجی اور معاشی صورت حال کا جتنا توانا

اظہار انتظار حسین نے کیا ہے، ان کے ہم عصروں میں کم ہی نظر آتا ہے۔اس حوالے سے انہوں نے کئی لازوال افسانے تخلیق کیے ہیں جن میں ''وہ جو کھوئے گئے''، ''بن لکھی رزمیہ'' ،''ہندوستان سے ایک خط''، ''اجودھیا''، ''قیوما کی دکان''، ''خرید و حلوا بیسن کا'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو ان کی اکثر کہانیاں فسادات اور اس کے نتیجے میں انسانی زندگی میں آنے والے مصائب مثلاً ناسٹیلجیا یعنی یادِ ماضی اور پاکستان کی سیاسی و معاشی حالات کا نوحہ کرتی معلوم ہوتی ہیں۔انتظار حسین کی افسانے اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ انہوں نے ہر عہد اور ہر سچویشن کو اپنے افسانوں میں سمو دیا ہے۔خواہ وہ ہجرت کا کرب ہو، فساد ہو، مارشل لا ہو، قیامِ بنگلہ دیش ہو یا اسی طرح کے دوسرے سیاسی مسائل۔اس طرح سے انہوں نے گویا اپنے افسانوں میں ایک جہان آباد کر دیا ہے۔

اس حوالے سے ایک نام اشفاق احمد (۱۹۲۵ء۔۲۰۰۴ء) کا بھی ہے۔پچاس کی دہائی میں دو مجموعے ''ایک محبت سو افسانے'' ۱۹۵۱ء میں اور ''اجلے پھول'' ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئے۔ ان کے افسانوں کا بنیادی حولہ یوں تو محبت ہے لیکن تقسیم کے بعد ہونے والے فساد کے حوالے سے انہوں نے افسانے کی شکل میں جس ''گڈریا'' کو پیش کیا ہے وہ لائق تحسین ہے۔اس افسانے میں داؤ جی کا کردار عجیب رومانی انداز لیے ہوئے ہے جو مذہباً تو ہندو ہے لیکن اسلامی رکھ رکھاؤ اس کی روح میں سرایت کیے ہوئے ہے۔

ساٹھ سے قبل مندرجہ بالا افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بھی کئی ایسے افسانہ نگار ہیں جن کا ذکر ناگزیر تھا لیکن موضوع کی طوالت سے احتراز کرتے ہوئے اُن کا ذکر نہ ہو سکا۔سرِدست ان کے نام سے یہاں اکتفا کیا جاتا ہے۔اکرام اللہ، عرش صدیقی، غلام الثقلین نقوی، شوکت صدیقی، آغا سہیل، اے حمید، مسعود اشعر وغیرہ کے نام ایسے ہیں جنہوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے اپنے عہد کی زبوں حالی کا ذکر اپنے اپنے طور پر کیا ہے۔بعض بل کہ اکثر افسانہ نگاروں نے ساٹھ کی دہائی میں اور اس کے بعد بھی افسانے لکھے ہیں لیکن اس ضمن میں ان افسانہ نگاروں کا ذکر زیادہ تفصیل سے ہوگا جنہوں نے ساٹھ کی دہائی میں افسانہ نویسی کی

ابتدا کی اور اپنی حیثیت بھی قائم کی ۔انور سجاد، خالدہ حسین ،منشایاداور رشید امجد اس دہائی کے ایسے فن کار ہیں جنہوں نے جدیدیت کے حوالے سے بہت کچھ لکھا اور ان کے فن کو بھی سراہا گیا۔علامت وتجرید کو وسیلۂ اظہار بنا کر جدید افسانہ نگاروں نے موضوعات سے لے ہیئت وتکنیک میں بھی تبدیلی کی۔

اس حوالے سے پہلا اور اہم نام ڈاکٹر انور سجاد کا ہے ۔انور سجاد(۱۹۳۴ء) نے افسانہ نگاری کی ابتدا روایتی انداز سے کی ۔۱۹۵۳ء میں ان کا پہلا افسانہ ''ہوا کے دوش پر'' نقوش ،لاہور سے چھپا اور یہ سلسلہ ۱۹۵۷ء تک چلتا رہا۔مارشل لا کے بعد ان کی افسانہ نویسی میں تبدیلی آئی اور جب ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''چوراہا'' ۱۹۶۴ء میں منظر عام پر آیا تب ان کی شناخت بہ حیثیت علامتی افسانہ نگار کے ہوئی ۔پاکستان میں انور سجاد اور خالدہ حسین ایسے افسانہ نگار ہیں جنہوں نے علامتی وتجریدی افسانے جسے ہم اصطلاحاً جدید بھی کہہ سکتے ہیں، کی بنا رکھی ۔انور سجاد کے ابتدائی افسانے ''پہلی کہانیاں'' کے عنوان سے ۱۹۹۰ء میں چھپے۔اس کے بعد ''چوراہا'' اور ''استعارے'' ایسے مجموعے ہیں جو ساٹھ کی دہائی میں منظر عام پر آئے ۔جن کا سنہ اشاعت بالترتیب ۱۹۶۴ء اور ۱۹۷۰ء ہے ۔انہوں نے اپنے افسانوں میں جس نئے اسلوب کو ایجاد کیا ہے وہ ایک حد تک شاعری سے مختص رہے ہیں۔اس حوالے سے وہ حضرت بہاءالدین نقشبندیؒ کا قول نقل کرتے ہیں:

''ایک عالم......

''سرکار،آپ کہانیاں سناتے رہتے ہیں لیکن ابلاغ نہیں ہوتا۔ یہ بھی تو بتایئے کہ آپ کی کہانیوں کو سمجھیں کیسے؟

حضرت بہاءالدین نقش بندیؒ......

''آپ یہ پسند فرمائیں گے کہ پھل فروش ،پھل کا گودا تو خود کھا لے اور چھلکا آپ کو فروخت کردے؟''(6)

اس قول سے یہ بات تو واضح ہوئی ہے کہ انور سجاد نے جوامیجز ،علامات اور استعارے

استعمال کیے ہیں وہ ایک خاص عہد سے تعلق بھی رکھتے ہیں اوراس کی تفہیم قاری کے ذہن پر چھوڑ دیتے ہیں۔ان کا یہ مقصد ہرگز نہیں ہوتا کہ ہر بات کوعیاں کر دیا جائے بل کہ ان کے مفاہیم ایک دبیز غلاف کے اندرڈھکے ہوتے ہیں اورقاری کے ذہن کی رسائی حقیقت تک مشکل سے ہی ہو پاتی ہے۔ترسیل،ابلاغ اورتفہیم میں مشکلیں پیش آتی ہیں اورانورسجاد پر یہی بنیادی اعتراض کیا جاتا ہے کہ نہ ان کے ہاں واقعات کاتسلسل ہوتا ہے نہ ہی کردار کی تجسیم ہی ہو پاتی ہے۔اس کی واحدوجہ یہ ہوسکتی ہے کہ وہ کرداراورواقعہ کے بہ جائے فضا اور ماحول کوزیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ان کے افسانوں کوپڑھ کر یہ بات بلاتردد کہی جاسکتی ہے کہ انورسجاداپنے عہدکاباشعوراورسنجیدہ فن کار ہے اوران کے افسانے عصری حسیت کے حامل ہیں۔ان کاعلامتی افسانہ ایسے عہدکا آئینہ دار ہے جب پاکستان میں تشخص کاسوال اٹھ رہاتھااور بے باکی سے کوئی بات کہنا معیوب سمجھا جاتا تھا۔اسی لیے ساٹھ کی دہائی کےفن کاروں نے علامت وتجریدکواپناوسیلۂ اظہار بنایا تاکہ حقیقت حال کی عکاسی ڈھکے چھپےانداز میں ہوا وران فن کاروں کی انفرادیت بھی قائم ہوسکے۔

انورسجاد کے بیش ترافسانے تجریدی پیرائے میں سماج کی شکست وریخت،فرد کی تنہائی اورگھٹن کے احساس کو بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ان افسانوں میں ایسے کرداربھی ہیں جن کا کوئی نام نہیں ہے اوراپنی شناخت کے لیے سرگرداں ہیں۔انورسجاداپنے متعلق اس بات پراصراربھی کرتے ہیں کہ وہ تمام عمرایک ہی افسانہ لکھتے رہے جس کا موضوع جبر کے خلاف احتجاج ہے۔خوف، جبر،اجنبیت وتنہائی ان کے بنیادی استعارے ہیں جن کے سہارے وہ کہانی کا تانابانابُنتے ہیں۔ان کے نمائندہ افسانوں کاذکرکیاجائے تو''چوراہا''، ''سنڈریلا''،''گائے''،''کونپل'' اور ''چھٹی کادن'' وغیرہ کوضرورشامل کیا جائے گا۔انہوں نے اپنے افسانوں میں دیومالا، اساطیر اور داستانی عناصر سے بھی کام لیا ہے ۔اساطیر کے حوالے سے انہیں کمال حاصل ہے۔سنڈریلا، کیکر اور پرومیتھس اس حوالے کی بہترین کہانیاں ہیں۔اس ضمن میں قاضی عابدرقم طراز ہیں:

''اس امر میں کوئی شک نہیں کہ ان کہانیوں میں انور سجاد نے غیر مانوس تہذیبی منطقوں کی اساطیری روایات کو تجریدی اور غیر مانوس اسلوب میں بیان کر کے جو انفرادیت حاصل کی وہ زیادہ لایعنیت کو ہی جنم دے رہی ہے''۔(7)

انور سجاد کے نمائندہ افسانوں میں''گائے''کو کافی مقبولیت حاصل ہے ۔اس کا شمار جدیدیت کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے۔اس کی شہرت کا دارومدار غالباً اسی وجہ سے ہے کہ اس کی تفہیم میں دشواری پیش نہیں آتی اور قاری کسی حد تک حظ بھی اٹھاتا ہے لیکن کہانی کو دوسرے زاویے سے دیکھیں تو گائے نہ صرف استعارہ ہے بل کہ ہمارے ہاں کے سیاسی نظام پر طنز بھی ہے ۔بات صرف یوں ہے کہ ایک دبلی پتلی سی گائے ہے جو دبلی ہو چکی ہے اور گھر کے افراد اسے بوچڑ خانہ بھیجنے پر غوروفکر کر رہے ہیں۔''نکّا''اس بات کی مخالفت کرتا ہے اور علاج کرانے کا مشورہ دیتا ہے لیکن گھر کے بزرگوں کے سامنے اس کی ایک نہیں چلتی ہے بالآخر گائے کو بوچڑ کا نہ بھیج دیا جاتا ہے۔

اس افسانے میں''گائے''علامت ہے مظلوم عوام کی اور نکّا ان مظلوم و معصوم عوام کے رہنما کی ،جو مظالم کے سامنے مزاحمت کر رہا ہے کہ مظلوم کی سزا میں تخفیف کی جائے لیکن ظالم و جابر حکم راں اس کی ایک نہیں سنتا بل کہ وہ اب اس فکر میں ہے کہ ان رہنماؤں کا کیا جائے تا کہ ظلم کے خلاف کوئی بھی احتجاج نہ کر سکے۔افسانے کا آخری اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس نے کھلی آنکھ سے دیکھا۔بچھڑا ٹرک سے باہر گائے کے گرائے ہوئے پٹھوں میں منہ مار رہا تھا۔ٹرک میں بندھی گائے باہر منہ نکال کر بچھڑے کو دیکھ رہی تھی ۔ان میں سے ایک گائے کو لے جانے کے لیے ٹرک میں بیٹھا تھا اور بابا ایک ہاتھ سے اپنی داڑھی میں عقل کو سہلاتا ہوا باہر کھڑے ڈرائیور سے ہاتھ ملا رہا تھا۔پھر مجھے پتا نہیں کیا ہوا ۔نکّے نے کسے نشانہ بنایا۔گائے کو،بچھڑے کی ڈرائیور کو،بابا کو،اپنے آپ کو یا وہ ابھی تک نشانہ

باندھے کھڑا ہے۔

کوئی وہاں جاکے دیکھے اورآ کے مجھے بتائے کہ پھر کیا ہوا۔ مجھے تو صرف اتنا

پتا ہے کہ ایک روز انھوں نے فیصلہ کیا تھا کہ............''۔(8)

ابتدا سے کہانی صحیح سمت کی طرف گامزن تھی لیکن آخری جملے سے انور سجاد نے تجسس پیدا کر دیا۔ وہ یہ کہ انہوں نے ایک دن کیا فیصلہ کیا تھااوراس کا اثر آج کے سماج پر کیا پڑا ہے۔ اگر قاری کا نظریہ بدل جائے اوراس افسانے کوآزادی کے تناظر میں دیکھیں تو گائے پر ہونے والےظلم وستم انگریزوں کی یادتازہ کرتی ہے۔اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ انور سجاد کا کوئی بھی کہانی ایک وسیع منظرنامہ رکھتی ہے۔انہیں علامات پرعبورحال ہے اوروہ معاشرتی دکھ کوعلامتوں کے وسیلے سے بہترین روپ میں پیش کرنے کا ہنر رکھتے ہیں۔

اس ضمن میں ایک اہم نام خالدہ حسین (۱۹۳۸ء) کا ہے۔انہوں نے بھی علامات کو نیا آہنگ عطا کیا۔خالدہ حسین افسانوی افق پر جس وقت نمودار ہوئیں اس وقت علامت نگاری کے حوالے سے بلراج مین رااورانور سجاد سے لوگ پہلے ہی متعارف ہو چکے تھے۔البتہ خالدہ حسین اورسریندر پرکاش اس صف میں بعد میں شامل ہوئے لیکن جلد ہی توجہ کا مرکز بن گئے۔خالدہ حسین نے علمی وادبی فضا میں آنکھیں کھولیں۔والدڈاکٹر اصغر،سائنس کے شعبے سے منسلک ہونے کے باوجود اعلاادبی ذوق رکھتے تھے۔۱۹۵۴ء میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ابتدائی دنوں میں ان کی کہانیاں روایتی انداز کی تھیں لیکن ۱۹۶۲ء میں افسانہ ''منی'' چھپا تو ادبی حلقوں میں دھوم مچی۔۱۹۶۲ء اور۱۹۶۵ء کے درمیانی عرصے میں پے درپے کئی اہم کہانیاں لکھیں جن میں ''ہزار پایہ''، ''نام کی کہانی'' اور ''آخری سمت'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔۱۹۶۵ء کے بعد تقریباً تیرہ برس تک انھوں نے لکھنا لکھانا بالکل ترک کر دیا۔۱۹۷۹ء میں افسانوی دنیا میں ان کی دوبارہ واپسی ہوئی اور ''آدھی عورت'' لکھ کر سب کوخوش گوار حیرت میں مبتلا کر دیا۔ادبی دنیا میں انہوں نے خالدہ اصغراورخالدہ اقبال کے نام سے افسانے لکھے لیکن خالدہ حسین ایسا نام ہے جس سے زیادہ معروف ہیں۔

خالدہ حسین کی افسانوی زندگی نصف صدی پر محیط ہے اوران کی افسانہ نگاری کو دو حصوں

میں بانٹا جاسکتا ہے ۔ پہلا دور ۱۹۵۴ء سے ۱۹۶۵ء تک محیط ہے جس میں انہوں نے اپنی شناخت قائم کی اور صنف افسانہ کو نئے موضوعات دیے ۔ ''سواری''، ''ہزار پایہ''، ''آخری سمت'' اور ''مٹی'' جیسی کہانیاں اسی دور سے تعلق رکھتی ہیں ۔ دوسرا دور ۱۹۷۹ء سے تاہنوز جاری ہے ۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ان کے دو امتیازات ہیں ۔ اول یہ کہ وہ پہلی خاتون ہیں جنہوں نے جدید افسانے کی دنیا میں اس وقت قدم رکھا جب یہ ابتدائی منزلیں طے کر رہا تھا اور دوم یہ کہ جدید افسانے کو اعتبار دلانے اور علامتی افسانوں کو تسلسل کے ساتھ بیان کرنے میں انہوں نے بخالت سے کام نہیں لیا ۔ ان کے علامتی انداز پر گفت گو کرتے ہوئے طاہر مسعود لکھتے ہیں:

> ''خالدہ حسین کا اسلوب علامتی اور تجریدی ہے البتہ علامت ان کے ہاں عجز اظہار کا نتیجہ نہیں ہے ۔ ان کی ہر کہانی میں کہانی موجود ہے ۔ کیوں کہ ان کے بہ قول ''کہانی کا سحر وہ سحر ہے جو ازل سے انسان کو مسحور کرتا چلا آرہا ہے اور کرتا رہے گا خواہ اس میں رستہ بھول جانے کا خطرہ ہی کیوں نہ ہو'' ۔ ان کے افسانے معلوم سرا ہیں جنہیں پکڑ کر ہم نامعلوم حقیقتوں کی طرف نکل جاتے ہیں ۔ چہرے شناسا ہوتے ہوئے بھی اجنبی ہو جاتے ہیں اور جانی بوجھی چیزیں انجانی سی لگنے لگتی ہیں ۔ ان کی بھید بھری کہانیوں میں تشکیک ، ابہام ، بےیقینی اور استعجاب کی فضا ملتی ہے'' ۔ (9)

خالدہ حسین کا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے علامت نگاری کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا اور افسانے کو ایک نئی معنویت عطا کی ۔ ان کی کہانیاں فکر کے ایک نئے لہجے سے متعارف کراتی ہیں جس سے قاری محظوظ ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا ۔ یہ حظ اسی وقت اٹھایا جاسکتا ہے جب وہ وجودیت ، فردیت اور سماجی نظام سے گہری واقفیت رکھتا ہو ۔ کیوں کہ خالدہ حسین کی کہانیاں کچھ اسی طرح کی ہیں کہ اپنے اندر سماج کا گہرا شعور رکھتی ہیں ۔ ان کہانیوں میں عصری آگہی بھی ہے اور ایک شخص کے اندر پنپنے والے مسائل بھی ۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں

''ہزار پایہ'' کا اطلاق سماجی حوالے سے بھی کیا جاسکتا ہے اور دوسری طرف فردیت کے حوالے سے بھی اس کے دریچے وا کیے جاسکتے ہیں۔ پاکستان میں مارشل لا کے بعد سماجی صورت کا نقشا بھی اس افسانے میں موجود ہے کہ ایک ملک جو بہت تگ و دو کے بعد آزاد تو ہو گیا لیکن اس ملک کے اندر لوٹ گھسوٹ اور دوسری بیماریاں اس قدر عام ہوگئی ہیں کہ سوائے آپریشن کے اس کا کوئی علاج نہیں ہے۔ اور جہاں تک ہزار پایے کا سوال ہے تو یہ ایک ایسا جرثومہ ہے جس کا علاج تقریباً ناپید ہے۔ اگر ناپید نہیں تو ناممکن ضرور ہے۔ ایسی صورت حال میں اگر وہ خود یہ چاہے کہ اس کے اندر کا ہزار پایہ اس سے چمٹا رہے۔ تب تو اس کے علاج کا کوئی جواز ہی نہیں۔

خالدہ حسین کی اس کہانی کو وجودیت کے حوالے سے بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اس علامتی و تجریدی کہانی میں ان تمام امکانات کے حوالے موجود ہیں جس سے اس وقت کا معاشرہ زیر و زبر کی حالت میں تھا۔ افسانے کے کردار ''میں'' کا یہ بیان بھی قابلِ غور ہے جب ڈاکٹر ہزار پایہ سے متعلق یہ کہتا ہے کہ یہ تو اُس کے وجود کا حصہ ہے۔ ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ''اس لیے اس کے بعد میری تمام تر توجہ اپنے اندر پلنے والے ہزار پایہ پر مرکوز ہوئی۔ میں اسے جاننا، دیکھنا چاہتا تھا مگر ڈاکٹر کا کہنا تھا کہ وہ کسی ایکس رے میں نہیں آسکتا کہ وہ ایک جان ہے۔ پھیلتی، جڑوں بھری، سرسراتی جان''۔(10)

خالدہ حسین کی کہانیاں ذات کے حوالے سے عدم تحفّظ کا حوالہ بن کر اکثر جگہوں پر سامنے آتی ہیں۔ ''ایک رپورتاژ''، ''سواری''، ''پہچان'' وغیرہ میں سماج کی مظلومیت ،عورتوں کی بے بسی ، انسانی زندگی کے آلام اپنے کریہہ منظرنامے کے ساتھ موجود ہیں اور پاکستانی معاشرے کی صورت حال کا اندازہ بھی صحیح طور پر ہوتا ہے۔

ساٹھ کی دہائی کا ایک اہم نام منشایاد(۱۹۳۷ء۔۲۰۱۱ء) کا ہے۔ یوں تو منشایاد پیشے سے انجینئر تھے لیکن انہوں نے اپنی ادبی ذوق کو ماند پڑنے نہیں دیا بل کہ ساری عمر ادب کی خدمت کے لیے وقف کردی۔ ان کا پہلا افسانہ ۱۹۵۹ء میں ''کہانی'' کے عنوان سے لاہور کے ادبی جریدے ''داستان گو'' میں چھپا۔ اس کے بعد تواتر کے ساتھ انہوں نے لازوال افسانے

تحریر کیے ۔ یوں انہوں نے روایتی انداز سے افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور قدرے تاخیر سے جدیدیت کی دوڑ میں شامل ہوئے پھر بھی کئی لازوال کہانیاں لکھیں۔ان کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ اردو کے ساتھ پنجابی میں یکساں قدرت رکھتے ہیں۔

منشایاد کے افسانوں کا مطالعہ کریں تو وضاحت ہوتی ہے کہ انہوں نے افسانہ نگاری کا آغاز تو روایتی انداز سے کیا اور ان کا فن پارہ نیم علامتی،علامتی اور استعاراتی کی منزلوں تک پہنچ گیا۔انہوں نے افسانہ نگاری تو ساٹھ کی دہائی میں شروع کر دی تھی لیکن ان کے مجموعے ستر کی دہائی میں اور اس کے بعد شائع ہوئے ۔وہ نظری اعتبار سے کسی تحریک سے وابستہ نہیں تھے بل کہ انسان دوست کے ناطے سماج اور فرد کی زبوں حالی کا احساس ان کے ہاں کچھ زیادہ واضح طور پر نمایاں ہوتا ہے ۔دیہی مناظر کی عکاسی میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔بھوک،جبلّت اور محبت کے حوالے ان کے افسانوں میں بار بار آتے ہیں۔''سارنگی''،'دنیا کا آخری بھوکا آدمی''،''تماشا''،''راستے بند ہیں'' اور''ماس اور مٹی'' ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ان کہانیوں میں وہ کردار زیادہ جاذب نظر ہیں جو تیسری دنیا کے مصائب اور مفلوک الحال زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ جنہیں زندگی کی بنیادی ضرورتیں بھی میسر نہیں ہیں۔ان کے افسانوں پر اقبال آفاقی نے بجا طور پر کہا ہے:

> ''منشایاد کی کہانیوں میں ہمارے عہد کی سیاہ کاریوں کی پوری روایت موجود ہے۔ وہ صرف افسانہ نگار ہی نہیں،اپنے عہد کا گواہ بھی ہے ۔اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے تاریخ کو گرے پڑے،محروم اور استحصال زدہ لوگوں کی نظر سے دیکھا اور جذبے کی پوری سچائی کے ساتھ کسی لگی لپٹی کے بغیر علامت اور تجرید کی دانش ورانہ سوفسطائیت سے بچ بچا کر ان کا استغاثہ پیش کیا۔اپنے عہد کی تصویر کا دوسرا رخ پیش کرنے اور وقوعہ کو دبائے گئے روزن کو منظرِ عام پر لانے میں منشایاد کی کردار نگاری کو فراموش نہیں کیا جا سکتا''۔(11)

کسی فن کار کی تخلیق کو فقط ایک خاص عہد کے تناظر میں دیکھیں تو ایک طرف فن کار کے

ساتھ بھی ناانصافی ہوگی اورفن پارے کا دائرہ بھی محدود ہوجائے گا پھربھی کچھ تحریریں ایسی ہوتی ہیں جوکسی خاص عہد میں ہی ظہور پاتی ہیں اوراس عہد کے تناظر میں اس کی تفہیم واضح انداز میں ہوجاتی ہے۔ساٹھ کے بعد پاکستان کی سماجی وسیاسی صورت حال پرکوئی واضح کہانی تونہیں ہے البتہ اس دورانیے کی تخلیقات میں علامتی وتجریدی طور پراس کے نشانات ضرور مل جائیں گے۔منشایاد کے وہ افسانے جوبھوک کی شدید کیفیت کو بیان کرتے ہیں ہوسکتا ہے وہ اسی عہد کا نوحہ ہوں۔افسانہ''راستے بند ہیں''میں کچھ اسی طرح کی کیفیت جھلکتی ہے۔ایک شخص جو میلہ دیکھنے آیاہے لیکن اس کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہیں ہے وہ حلوائی،سوڈاواٹراورپھل فروش کی دکانوں کے سامنے جاکھڑاہوتاہے اوران تمام اشیاکوگھورگھورکردیکھتاہے۔جب کوئی اس سے یہ سوال کرتا کہ جب تمہارے پاس پیسے نہیں ہیں توتم کیوں میلہ دیکھنے چلے آئے توجواباًوہ کہتاہے:

''میں میلے میں نہیں آیا............میلہ خود میرے چاروں طرف لگ گیا ہے
اورمیں اس میں گھر گیاہوں۔میں نے باہر نکلنے کی کئی بارکوشش کی مگر مجھے
راستہ سجھائی نہیں دیا''۔(12)

وہ دوکانوں پرکھڑاہوکرمحسوس کرناچاہتاہے اورخواہش کا اظہار بھی کرتاہے کہ اسے مل جائے توبری طرح ان لذیذ کھانوں پرٹوٹ پڑے گا۔اس کے دوسرے دوست بھی میلے میں موجود ہیں جو اپنے کاموں میں مصروف ہیں۔علیانائی اپنے ساتھ استرابھی لایا ہے۔اس کا جب دل چاہتاہے لوگوں کے بال کاٹتاہے اور جب پیسے اکٹھاہوجاتے ہیں توسینمادیکھنے چلاجاتاہے۔منشایاد نے اسی طرح کے دوسرے افسانوں میں مفلسی،غریبی اوربھوک کی جبلت پرلازوال افسانے لکھے ہیں۔

اس ضمن میں چوتھااہم نام رشیدامجد کاہے۔انہوں نے ابتدائی دنوں میں اختر رشید ناز کے نام سے جاسی دنیا کی سیر کی۔جاسوسی ناول پڑھنا،ان کے تراجم کرنااوراسی طرز کی کہانیاں لکھنا ان کامحبوب مشغلہ تھا۔اعجاز راہی کے ایماپرادبی افسانے لکھنے کی ابتداکی۔''لیمپ

پوسٹ‘‘ کے ذریعے علامتی دنیا میں داخل ہوئے۔ان کے افسانوں میں ایک جہان آباد ہے جس سے فن کار خودنبرد آزما ہے۔ان کے کردار کچھ تو ایسے ہیں جو داخلی کرب کی نمائندگی کرتے ، کچھ خارجی دنیا کے اور کچھ ایسے بھی ہیں جن کی شناخت بہ مشکل ہی ہوسکتی ہے۔تلاش وجستجو کا یہ عمل ان کے افسانوں میں بکھرا پڑا ہے۔اپنے افسانوں سے متعلق رشید امجد رقم طراز ہیں:

> ’’میں عام شخص کے لیے نہیں لکھتا، میرا قاری مجھے خود تلاش کرتا ہے، میری لذتوں میں وہی شریک ہوسکتا ہے جو میرے تجربے کی اسراریت کو محسوس کرسکتا ہے، میں کہانی جوڑتا نہیں ٹکڑے اکٹھے نہیں کرتا۔کہانی ایک خیال کی طرح میرے ذہن میں آتی ہے اور تخلیقی عمل سے گزرکر ایک وحدت کی طرح کاغذ پر بکھر جاتی ہے‘‘۔(13)

فن کار کے اضطراب کو محسوس کرنے کے لیے قاری کو ان کے کرداروں کے قالب میں ڈھلنا ہوگا تب کہیں جا کر افسانے کی اصل روح تک رسائی ہو سکے گی کیوں کہ ان کی اکثر کہانیاں علامتی اور تجریدی ہیں۔ان کے یہاں واقعہ سے زیادہ خیال اہم ہوتا ہے۔کسی ایک خیال کو افسانہ بنانے کا ہنر وہ خوب جانتے ہیں۔دریا،قبر،موت اور جنازہ وغیرہ وہ خاص علائم ہیں جو انہی کی اختراع کردہ ہیں۔دریا بہتے ہوئے وقت کی علامت ہے تو قبر،خوف ودہشت کی ۔ یوں تو رشید امجد کے درجنوں افسانے ایسے ہیں جن میں خیال کی ندرت ہے اور اسلوب شاعرانہ۔لیکن یہاں فقط تین افسانوں کا حوالہ ضروری ہے تا کہ ان کے علائم ،اسلوب اور اندازِ بیان کی وضاحت ہو سکے۔’’لیمپ پوسٹ‘‘،’’ڈوبتی پہچان‘‘اور’’دشت امکاں‘‘ایسے افسانے ہیں جن کا ذکر افسانوں کی مجلس میں ہوتا رہے گا۔

افسانہ’’لیمپ پوسٹ‘‘ کی اہمیت اس لیے بھی ہے کہ رشید امجد اسی کہانی کے ذریعے علامتی افسانے کی دنیا میں وارد ہوئے تھے۔’’لیمپ پوسٹ‘‘جو روشنی کی علامت،کہانی کے مرکزی کردار یعنی واحد متکلم کا اس سے رشتہ زندگی کا ہے۔راحت،محبت اور زندہ رہنے والی مخلوق کی علامت ہے تو’’سیاہ کپڑا‘‘اس جبر کی جسے انسان خارجی دنیا میں محسوس تو کرتا ہے لیکن اس کا اثر داخلی ہوتا ہے۔کہانی کے

کردار کو جب بھی اپنے نہ ہونے کا احساس ہوتا ہے تب وہ لیمپ پوسٹ سے گھنٹوں باتیں کرتا ہے اور مشکل اوقات میں غم ہلکا کرنے کے لیے آنسو بھی بہاتا ہے لیکن جب ہیرو کی حس مرجاتی ہے تو اس کا اثر لیمپ پوسٹ پر ہوتا ہے بل کہ قصبے کے لوگ اسے لیمپ پوسٹ سے لپٹتے دیکھ کر کھڑے ہوجاتے ہیں تب اسے خفّت ہوتی ہے اور وہ حویلی میں داخل ہوجاتا ہے وہاں بھی منظر بدلا ہوا ہے۔ چودھری صاحب اور راحت کے رویّے میں تبدیلی تو آ گئی ہے لیکن ان کی داخلی حس مر چکی ہے۔

رشید امجد کا ایک اہم افسانہ ''ڈوبتی پہچان'' ہے۔ جس کی بنیاد تشخص اور تجسس پر ہے۔ کہانی کے ہیرو کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ اپنے ماں کی قبر پکّی کرائے لیکن خالی جیب اس خیال کو تھپتھپا کر آنے والے دن کی جھولی میں ڈال دیتی ہے۔ گھر کی دیوار پر آویزاں تصور کو وہ کسی طرح بیچنے میں کام یاب ہوجاتا ہے اور اگلی ہی صبح وہ گورکن سے بات بھی کر آتا ہے۔ گورکن اسے تسلی دیتا ہے کہ اس کی ماں کی قبر دھنسی نہیں ہے اور نہ ہی اس کے اندر بوند بوند پانی رس رہا ہے پھر بھی اس کے اطمینان کے لیے وہ یہ کہہ دیتا ہے کہ بارش ختم ہونے کے ساتھ ہی اس کی مزید مرمّت کر دے گا۔ ہیرو کا تجسس تا ہنوز برقرار ہے۔ اب وہ قبر پکی کرانے کی ٹھان لیتا ہے اور جب اگلی صبح اگر بتیاں جلا کر وہ دعا مانگ کر واپس ہو رہا ہوتا ہے تو اس کے ذہن پر یہ شک رینگنے لگتا ہے کہ وہ قبر اس کی ماں کی ہے بھی یا نہیں۔ اسی شک میں وہ پورے قبرستان کی قبریں پکی کرا دیتا ہے پھر بھی اس کا شک جوں کا توں برقرار ہے۔ اب وہ شہر کی تمام قبروں کو پکی کرانے کی ٹھان لیتا ہے۔ اب اس کے تجسس نے پرندے کے پروں کی طرح پھڑپھڑانا شروع کر دیا ہے اور یہ سوالیہ نشان قائم کرتا ہے کہ کیا معلوم یہ وہ شہر ہی نہ ہو جہاں اس کی ماں دفن ہے۔

رشید امجد نے جس عہد میں افسانہ نویسی کی ابتدا کی وہ عدم تشخص، بے گانگی اور تہذیبی اقدار کے شکست و ریخت کا تھا۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں یہ علامت کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ ''قبر'' ان کا محبوب استعارہ ہے جو انہی نکات کی طرف اشارہ کرتا ہے

۔اعجاز لکھتے ہیں:

’’ہمارے کہانی کار کو’’قبر‘‘ بہ طور علامت واستعارہ بہت محبوب ہے۔معروف معنوں میں’’قبر‘‘خوف ،دہشت اور فنا کی علامت ہے لیکن ہمارے کہانی کار نے’’بیزار آدم کے بیٹے‘‘ سے’’ایک عام آدمی کے خواب‘‘ تک کو علامتی اوراستعاراتی سطح پر معنی ومفاہیم کے جو نئے پیراہن عطا کیے ہیں اس کی معمولی نظیر بھی پوری اردو افسانوی روایت میں نہیں ملتی‘‘۔(14)

اس ضمن کا تیسرا افسانہ’’دشتِ امکاں‘‘ ہے۔اس افسانے میں ماں اپنے بیٹے سے ایک خواب کا ذکر کرتی ہے۔ماں کا کہنا ہے کہ اس نے ایک خواب دیکھا ہے کہ اس گھر کے اندر کہیں خزانہ دفن ہے ۔شروع میں تو اس کی اولاد ،ماں کا مذاق اڑاتی ہے لیکن جب ماں بار بار اصرار کرنے لگتی ہے تو ان کا شک بھی یقین میں بدل جاتا ہے۔ماں مرنے سے ایک دن قبل اس خواب کا ذکر شدت سے کرتی ہے تب سے اس کا بیٹا چھینی اور ہتھوڑا لے اس کی تلاش بھی شروع کر دیتا ہے اور اسے بھی اسی طرح خواب آنے لگتے ہیں لیکن خزانہ اس کے ہاتھ نہیں لگتا ہے۔اکثر وقت گزرتا جاتا اور خزانے کے ذکر پر کئی کئی مہینوں کی دھول پڑ جاتی ۔اب وہ ریٹائر ہو چلا ہے کہ اس کا لڑکا بھی ناشتے کے بعد یہ خیال ظاہر کرتا ہے کہ’’ابّو !میرا خیال ہے اس گھر میں کہیں خزانہ ہے‘‘۔تب وہ چونک پڑتا ہے اور سوچتے ہوئے کہتا ہے کہ شاید وراثت میں خواب بھی منتقل ہو جاتے ہیں۔

اس افسانے میں’’خواب‘‘ بہ طور علامت استعمال ہوا ہے جو بہتے ہوئے وقت کی طرف دال ہے کہ زمانے اور اقدار بھی وقت کے دریا کی طرح یوں بہتے چلے جاتے ہیں اور بنی نوع انسان اسے محسوس بھی کرتا ہے اور برف کی طرح اس کے احساسات سرد پڑ جاتے ہیں۔ ’’خواب‘‘ کو علامت بنا کر رشید امجد نے قاری کو نئی لذت سے آشنا کرایا ہے۔

جدیدیت کو فروغ دینے میں جن فن کاروں نے زیادہ زور صرف کیا اور اپنے فن کاروں کو جدیدیت کے لیے وقف کیا ان میں احمد ہمیش کا نام اہمیت کا حامل ہے۔احمد ہمیش کا شمار انور

سجاد، انتظار حسین اور دوسرے علامتی و تجریدی افسانہ نگاروں کی صف میں ہوتا ہے۔ انہوں نے افسانوں کے علاوہ نظموں کے حوالے سے اپنی حیثیت منوائی اور ''تشکیل'' جیسے موقر جریدے کو نکال کر اردو ادب کو اعتبار بخشا لیکن ان سب کے باوجود احمد ہمیش کا نام اردو ادب کی تاریخ میں کہیں گم ہو گیا۔ اردو ادب کے ناقدین نے ان کو اور ان کی خدمات کو فراموش کر دیا۔ لوگوں کو ان کے فن پارے میں خامیاں ہی خامیاں نظر آ ئیں یا انہوں نے ہر خوبی کو خامی کی عینک لگا کر پرکھا اور اس میں ذاتی عناد بھی شامل ہے جب کہ ان کے دونوں افسانوی مجموعوں ''مکھی'' اور ''کہانی مجھے لکھتی ہے'' میں کئی افسانے ایسے ہیں جنہیں کسی بھی طرح نظر انداز نہیں جا سکتا۔

ساٹھ کے بعد پاکستانی افسانہ نگاروں نے مروّجہ اصول وضوابط کی عمارت کو منہدم کیا اور ہیئت و فنی اصول کے خلاف شعوری طور پر بغاوت کا اعلان کیا۔ اسی لیے جدید افسانہ نگاروں کے ہاں استعارہ سازی و علامت نگاری کا عمل نمایاں طور پر ملتا ہے۔ پاکستان میں سماجی، سیاسی، اقتصادی اور ثقافتی مسائل کا سب سے توانا اظہار ساٹھ اور ستّر کی دہائی میں ہوا۔ اس کے پسِ پشت وہ اسباب و عوامل کارفرما تھے جو وہاں کے سیاست دانوں نے پیدا کیے تھے۔ ان دو عشروں میں پاکستانی معاشرہ زیادہ سنگین صورت حال سے دوچار تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس دورانیے کے فن کاروں نے علامت و تجرید کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا۔ ستّر کی دہائی میں اپنی حیثیت منوالے والے فن کاروں میں اسد محمد خاں، مظہر الاسلام، احمد جاوید، مرزا حامد بیگ، احمد داؤد، اعجاز راہی وغیرہ کافی اہم ہیں۔ پاکستان میں ساٹھ اور ستّر کی دہائی کو افسانے کا عہدِ زریں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ رشید امجد۔ پاکستانی افسانے کا سیاسی وفکری پس منظر۔مشمولہ ''شاعری کی سیاسی وفکری روایت'' ۔دستاویز مطبوعات، لاہور۔1993ء صفحہ نمبر 41
2۔ احمد جاوید۔ پاکستانی افسانہ۔مشمولہ'' پاکستان میں اردو ادب کے پچاس سال''۔گندھارا پبلشرز، راولپنڈی 2005ء صفحہ نمبر 221
3۔ مرزا حامد بیگ/احمد جاوید۔تیسری دنیا کا افسانہ۔خالدین، لاہور 1982ء صفحہ نمبر 54
4۔ نیر مسعود۔افسانے کی تلاش۔شہرزاد، کراچی 2011ء صفحہ نمبر 126
5۔ انوار احمد۔اردو افسانہ: ایک صدی کا قصہ۔مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد 2007ء صفحہ نمبر 196
6۔ انور سجاد۔مجموعہ انور سجاد۔سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 2011ء صفحہ نمبر 5
7۔ قاضی عابد۔اردو افسانہ اور اساطیر۔مجلس ترقی ادب، لاہور 2009ء صفحہ نمبر 205
8۔ انور سجاد۔مجموعہ انور سجاد۔سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 2011ء صفحہ نمبر 163
9۔ طاہر مسعود۔یہ صورت گر کچھ خوابوں کے۔مکتبہ تخلیق ادب، کراچی 1985ء صفحہ نمبر 318
10۔ خالدہ حسین۔مجموعہ خالدہ حسین۔سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 2008ء صفحہ نمبر 78
11۔ اقبال آفاقی۔اردو افسانہ: فن، ہنر اور متنی تجزیے۔فکشن ہاؤس، لاہور 2012ء صفحہ نمبر 200
12۔ اقبال آفاقی۔منشا یاد کے منتخب افسانے۔مثال پبلشرز، فیصل آباد 2009ء صفحہ نمبر 50
13۔ رشید امجد۔''میں کیوں لکھتا ہوں؟''۔مشمولہ''عام آدمی کے خواب'' (کلیات)۔پورب اکادمی، اسلام آباد 2007ء صفحہ نمبر 14
14۔ احمد اعجاز (مرتب)۔رشید امجد کے منتخب افسانے۔پورب اکادمی، اسلام آباد 2009ء صفحہ نمبر 14

☆☆☆

نئے افسانے میں موضوعاتی تنوع

اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں اردو افسانے کی ایک صدی مکمل ہوئی ۔ گذشتہ ایک صدی میں اس صنف میں بہت سے تجربات ہوئے اور تمام تجربات نے اپنا نقش افسانے پر ضرور چھوڑا خواہ رومانیت پسندی کی لہر ہو، حقیقت نگاری کا دور ہو، ترقی پسندی کے اصول وضوابط ہوں ، جدیدیت کا رجحان ہو یا دوسرے مغربی افکار ونظریات سے مستعار لی گئیں تھیوریز ۔ الغرض تمام رجحانات ونظریات نے اس صنف پر نقش ثبت کیا ہے ۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہو سکتی ہے کہ افسانہ بہ ذات خود مغربی صنف ہے اور یہ کہ اس صنف میں ہر نظریات کو قبول کرنے کی صلاحیت بہ درجۂ اتم موجود ہے ۔ اردو افسانے کی ایک صدی گذر جانے کے بعد نوبت یہاں تک آن پہنچی ہے کہ اسے بین الاقوامی شارٹ اسٹوریز کے ہم پلّہ رکھا جا سکتا ہے ۔ ہیئت واسلوب کے حوالے سے بھی بہت سی تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں تو دوسری طرف موضوعاتی تنوع کا عمل بھی جاری وساری ہے ۔ اکیس ویں صدی تک آتے آتے اردو افسانے کے موضوعات میں حیرت انگیز طور پر تبدیلی واقع ہوئی ہے ۔ اردو افسانے کے ابتدائی دور میں رومانی لہر، حسن وعشق کی واردات اور فوق الفطری عناصر کی بہتات تھی جو ترقی پسند تحریک کے دور میں رو بہ زوال ہوئی، معاشرتی مسائل اور خصوصاً دیہی مسائل کو افسانہ نگاروں نے اختیار کیا۔ اس کے بعد تقسیم کے المیے نے ہجرت ، کرب، قتل وغارت گری کا موضوع دیا تو ترقی پسندی ماند پڑنے لگی اور ساٹھ کی دہائی تک آتے آتے جدیدیت نے

اپنے پَر پھیلانے شروع کر دیے ۔ وجودیت کا میلان ساٹھ کے عشرے میں اس قدر حاوی رہا کہ تقریباً ہر افسانہ نگار نے بے چہرگی ، بیگانگی، شکستگی اور فردیت کا رونا رویا۔ اسّی کی دہائی کے بعد یہ میلان بھی ردّی کی ٹوکری میں جا پڑا تو تازہ دم افسانہ نگاروں نے روایات سے استفادہ بھی کیا ساتھ ہی نئی روایات قائم کرتے ہوئے سماجی وسیاسی منظر نامہ بھی بیان کیا۔ اکیسویں صدی تک آتے آتے اردو افسانہ جن نئے موضوعات سے دوچار ہوا ان میں چند کے موضوعات اس طرح سے بیان کیے جاسکتے ہیں:

فرقہ وارانہ فسادات اور دہشت کے ماحول کی عکاسی، تقسیم کے دیرپا اثرات ، دستانوی طرز کا اظہار، نسائیت کے حوالے سے نئے چیلنجز، مغربی نظریات خصوصاً وجودیت ، بین المتونیت اور پوسٹ کولونیل ایج کی ترجمانی اور ساتھ ہی میڈیا کے مضر ومفید اثرات وغیرہ کو اکیس ویں صدی کی پہلی اور دوسری دہائی کے افسانوں میں صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اکیسویں صدی ،انسانوں کے لیے بہت سارے چیلنجز کی سوغات لے کر آیا۔ پوری دنیا مٹھی میں قید ہوگئی ہے، ایک بٹن دباؤ پوری نوع انسانی کا صفایا۔ تو ظاہر ہے ایسے حالات میں پوری دنیا کا کرب ایک رائٹر کے قلم میں سمٹ آئے تو کوئی عجب بات نہیں ۔نئے انسان نے جس طرح کے حالات کا سمجھوتہ کیا ہے وہ بیان سے قاصر ہے۔ سائبر کرائم ،گلوبل وارمنگ، انسان کی بنیادی ضرورتوں کا بحران اور ایسے کئی مسائل ہیں جس نے انسان کو اڈجسٹ کرنے پر مجبور کیا ہے اور انسان کر رہا ہے۔ایک طرف آسمان کو چھوتی مہنگائی تو دوسری جانب کساد بازاری میں بحران ایسے موضوعات ہیں جو اکیسویں صدی کے انسان نے محسوس کیا اور ایک فن کار نے انہی مسائل کو اپنی تخلیقات میں بیان کیا ہے۔ چند سالوں قبل بچوں کی نفسیات اور ان کو کسی خاص نظریے پر عمل پیرا کرنے کے حوالے سے مشرف عالم ذوقی کا ناول ''پوکے مان کی دنیا'' کے عنوان سے چھپا تھا۔ اس میں انھوں نے ایک ایسے نکتے کی طرف اشارہ کیا تھا کہ مغربی اقوام کس طرح سے بچوں کے ذہن پر قابو پانے اور اپنی بات منوانے یا اپنے نظریات کی طرف مائل کرنے کی کوشش میں سرگرداں ہیں اور اس کا اثر بچوں کی نفسیات پر زبردست طور پر ہوا ہے۔

ایک انسان کی ذہنی آزادی سلب کر کے اسے کسی خاص نہج پر زندگی گزارنے پر مجبور کرنا غلامی نہیں تو اور کیا ہے ۔ یہی سبب ہے کہ عوام ذہنی طور پر غلامی پسند کر رہی ہے ۔ اس کے علاوہ میڈیا کا پورے سماج پر قبضہ ہے وہ جس طرح سے چاہے اپنی بات منوا سکتی ہے ۔ یہی سبب ہے کہ جنریشن گیپ ایک معمّا بنا ہوا ہے جس کی واضح مثال ذوقی کا افسانہ ''دادا پوتا'' ہے ۔ اس افسانے میں ذوقی نے دادا اور پوتے کی ذہنی تضاد کی طرف اشارہ کیا ہے ۔ دادا کو پوتے کے ہر اس عمل سے جلن سی ہوتی ہے جس کو دادا نے اپنی زندگی میں کبھی نہیں کیا کیوں کہ بڑھا اس وقت پیدا ہوا تھا جب لوگوں کے پاس وقت ہی وقت تھا اور پوتے نے اس وقت آنکھیں کھولیں جب دنیا تیزی سے بدلنے لگی تھی ۔ نئے زمانے کے نئے تقاضے تھے ۔ دادا کو محسوس ہوتا کہ ان کے گھروں کی دیواریں اونچی ہوگئی ہیں ، دھوپ رخصت ہو چکی ہے ، ہوا کا آنا بند ہو گیا ہے ، آنگن پاٹ دیا گیا ہے ساتھ ہی پیڑ پودے بھی کاٹ دیے گئے ہیں ۔لیکن پوتے کو ان تمام باتوں سے کوئی فرق نہیں پڑتا ہے ۔ وہ ایسی زندگی گزارنے کا عادی ہو چکا ہے جب کہ بیٹا، ان دونوں کے درمیان پھنسا پڑا ہے ۔ ذوقی کے اس افسانے میں دادا، بیٹا اور پوتا کے مابین ذہنی تبدیلی اور جنریشن کو دکھایا گیا ہے ۔ اس افسانے میں جس نفسیاتی الجھن کو پیش کیا گیا ہے ، دادا اور بیٹے کے مابین ہو رہے بات چیت سے بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے ۔ بوڑھا اپنے بیٹے سے یوں مخاطب ہے:

> ''میں تمہارا باپ ہوں ۔تم سے ایک نسل بڑا......پھر مت کہنا کہ مجھے خبر نہ ہوئی ......اس نے آزادی چاہی ، اُسے آزادی ملی ۔ وہ آزادی جو مجھے اور تمہیں نہیں ملی تھی ۔تم اسے روکتے ، وہ تب بھی نہیں رکتا، تم اسے بندشوں میں جکڑنے کی کوشش کرتے ، تو وہ یہ زنجیریں توڑ دیتا۔ کیوں کہ وہ بہرصورت تمہاری طرح بزدل نہیں ہے۔''(1)

طبقاتی کش مکش اور دونوں نسلوں کے مابین تضادات کے علاوہ ذوقی کے افسانے اور ناول عالمی مسائل کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں ۔ ''بھوکا ایتھوپیا''، ''آتش رفتہ

کا سراغ''، ''بیان' وغیرہ اس ضمن میں خاصے اہم ناول ہیں۔

اکیسویں صدی میں اردو افسانہ نگاروں نے فرقہ وارانہ فسادات اور دہشت کے ماحول کی عکاسی بھی کثیر تعداد میں کی ہے۔ اس حوالے سے کئی اہم افسانے مل جاتے ہیں جس کی بنیادی وجہ یہ ہے اکیسویں صدی تک آتے آتے ہندوستان میں مسلمانوں کی شناخت بہ حیثیت دہشت گرد کے قائم ہوئی ہے۔ مسلم نوجوانوں کی گرفتاری کا عمل بھی اسی عہد کی پیداوار ہے۔ بے قصور نوجوانوں کو جیلوں میں قید کر کے ان کی زندگیاں تباہ کرنے کا عمل تیزی سے چل رہا ہے۔ طالبانیوں کا سرا ہندوستانی مسلم معاشرے سے جوڑا جاتا ہے اور اس کے نتیجے میں مسلم آبادی والے حصّے میں اس طرح کے فسادات برپا کیے جاتے ہیں گویا انسانیت مفقود ہو جا رہی ہو اور حکومت اقلیت کو نیست و نابود کرنے کے درپے ہو۔ افسانہ نگاروں نے اس بات کو شدت سے محسوس کیا ہے اور بے شمار افسانے اسی عہد کی پیداوار ہیں۔ اقبال مجید کا ''سوختہ ساماں''، عابد سہیل کا ''دستک کس دروازے پر''، اسرار گاندھی کا ''راستے بند ہیں سب''، طارق چھتاری کا ''بندوق''، غضنفر کا ''خالد کا ختنہ''، مظہر الزماں خاں کا ''سفاری پارک''، مشرف عالم ذوقی کا ''احمد آباد ۳۰۲ میل''، سید محمد اشرف کا ''آدمی''، ''ڈار سے بچھڑے''، شوکت حیات کا ''گنبد کے کبوتر'' اور ''گھونسلا'' اور شموئل احمد کے ''بہرام کا گھر''، ''چھگمانس''، ''آنگن کا پیڑ'' اور ''بدلتے رنگ'' اس ضمن میں اہم ہیں۔ دہشت اور فسادات کے حوالے سے وارث علوی نے ''فسادات اور فن کار'' کے حوالے سے مضمون باندھ کر اس جانب یوں توجہ دلائی ہے۔ ان کے بقول:

> ''......اس میں ایک انسان نے انسان کو نہیں مارا بل کہ ایک ابھری ہوئی سیاسی تجرید نے ایک بھرے پرے انسان کو مارا اور مارتے ہوئے یہی سمجھا کہ وہ انسان کو نہیں مار رہا بل کہ ایک تصوّر کو مار رہا ہے جس نے اتفاق سے انسانی جسم کی شکل اختیار کر لی ہے۔ یہ آج کے انسان کے Dehumanization کی سب سے عبرت ناک شکل ہے یعنی انسان، انسان کو سمجھ کر نہیں مار رہا بل کہ ایک مجرد تصور سمجھ کر مار رہا ہے۔''(2)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ انسانیت اس حد تک شکست خوردہ اور بے حس ہو چکی ہے کہ اسے ان حادثات وسانحات کا نہ تو غم ہے نہ حیرت بل کہ مذہب کے نام پر معاشرتی تشدّد کا جذبہ اور بھی شدید ہو جاتا ہے اور'فساد اور پانی اپنا راستا خود بناتے ہیں' والی مثل معنی خیز معلوم ہونے لگتی ہے ۔ اس ضمن میں محمد مظہرالزماں خاں کا افسانہ ''سفاری پارک'' اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس میں بین الاقوامی دہشت گردی کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے ۔ایک خاص طبقے کو نیست ونابود کرنے کے لیے پوری دنیا میں جس طرح کی سیاست چل رہی ہے انہی مسائل کو اس افسانے میں بیان کیا گیا ہے ۔ مصنف کے بقول ''انہوں نے اس کہانی کو ۱۸۵۷ء میں لکھنا شروع کیا تھا پھر کئی سال کے وقفے کے بعد ۱۹۴۷ء میں دوبارا لکھنا شروع کیا اور اکیسویں صدی کے ابتدائی دور میں اسے مکمل کیا لیکن ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ افسانہ ابھی بھی مکمل نہیں ہوا ہے بل کہ نئی کونپل پھوٹنے کے بعد یہ کہانی دوبارا شروع ہو چکی ہے اور یہ سلسلہ قیامت تک چلتا رہے گا۔ شیشے کے گھر میں پھنسے مرد، عورتیں، بچے اور بالغ لڑکیاں سب کے سب خوف ناک درندوں کے کھلے ہوئے جبڑوں اور خوں خوار پنجوں کو دیکھ کر چمٹ رہے ہیں، سہم رہے ہیں جب کہ نو آموز ڈرائیور انھیں تسلی دیتے ہوئے کہہ رہا ہے:

> ''اس گھر کے شیشے بڑے مضبوط ہیں کہ ان درندوں کے پنجے سے ٹوٹیں گے نہیں اس لیے آپ خوف نہ کھایئے کہ خوف نسلوں اور قوموں کی نیند حرام کر دیتا ہے کہ خوف بیج کو کونپل بننے نہیں دیتا کہ خوف بچّوں کو ٹھٹرا دیتا ہے کہ خوف زمینوں کو بیدار نہیں ہونے دیتا کہ خوف سے دلوں پر رات آ کر ٹھہر جاتی ہے۔ اس لیے خوف نہ کھاؤ۔''(3)

شیشے کے گھر کو باہر سے جو خوں خوار جانور حملہ کر رہے ہیں ،ان کے حلیے سے یوں لگتا ہے کہ وہ مشہور زمانہ شخصیات ہیں اور وہ کسی خاص مذہب کو نیست ونابود کرنے کے درپے ہیں۔ اس افسانے میں علائم کو حذف کر دیا جائے تو افسانہ مہمل اور بے معنی ہو جائے گا۔

فسادات کے ضمن میں شموئل احمد نے بھی چند عمدہ افسانے لکھے ہیں ۔''چھگمانس''،

''آنگن کا پیڑ''، ''بہرام کا گھر'' اور ''بدلتے رنگ'' اسی طرح کے افسانے ہیں۔ افسانہ ''بدلتے رنگ'' کا منظر نامہ دوسرے فسادات پر لکھے گئے افسانوں سے مختلف اس طور پر ہے کہ اس کا زمان ومکان رکمنی بائی کا کوٹھا ہے اور شہر میں جب بھی دنگا ہوتا ہے تو سلیمان وہی کوٹھا پکڑتا ہے، اس کے ساتھ وہسکی پیتا اور دنگائیوں کو موٹی موٹی گالیاں دیتا ہے۔ رکمنی بائی جو اُس سے میٹھی میٹھی باتیں کرتی ہے اور پولیس کو ''بھڑوی کی جنی'' کہتی ہے۔ سلیمان کو مذہب سے کوئی دل چسپی نہیں ہے۔ اس کی اپنی Philosphy ہے۔ وہ یہی کہتا ہے کہ مذہب آدمی کو نہیں جوڑتا ہے جب کہ سلیمان آدمی کو جوڑنے کی بات کرتا تھا۔ اس کی بیوی کو ان باتوں سے کوفت ہوتی ہے۔ جب وہ سلیمان سے ایمان ویقین کی باتیں کرتی تو اُسے یہ حسرت ہوتی کہ کاش! کوئی ایسا آدمی ملے جو مذہب کا رونا نہ روئے بل کہ آدمی کی بات کرے۔ لے دے کے رنڈیاں ہی تھیں جو ذات پات کے جھمیلے سے آزاد تھیں......سلیمان کو ان کی یہ ادا پسند تھی اسی لیے جب کہیں دنگا ہوتا تو سلیمان رکمنی بائی کے کوٹھے کا رخ کرتا۔ ایک دن شہر میں یکا یک دنگے کے آثار نمایاں ہوتے ہیں تو سلیمان کوٹھے کی طرف چل پڑتا ہے لیکن آج وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے سمجھنے میں غلطی ہوگئی ہے۔ رکمنی بائی دروازے رتن کے کھڑی ہے۔ وہ عاجزی کر رہا ہے کہ پلیز مجھے اندر آنے دو، یہی تو ایک جائے امان ہے۔ اگر تم نے مجھے پناہ نہیں دی تو میں کہاں جاؤں گا۔ کسی طرح سے وہ اندر جانے میں کام یاب ہوجاتا ہے اور یہ راز کھلتا ہے کہ پنچایت نے یہی فیصلہ کیا ہے کہ......ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ''اور دفعتاً سلیمان کو محسوس ہوا کہ وہ واقعی کٹوا ہے......اپنے مذہب اور فرقے سے کٹا ہوا...... وہ لاکھ خود کو ان باتوں سے بے نیاز سمجھے لیکن وہ ہے کٹوا......۔ اور سلیمان کو عدم تحفظ کا ایک عجیب سا احساس ہوا......اس نے جلتی ہوئی آنکھوں سے رکمنی بائی کی طرف دیکھا۔ وہ اسی طرح ہنس رہی تھی ......اور سلیمان کا دل غم سے بھر گیا۔ وہ یکا یک اس کی طرف مڑا اور اس کے بازوؤں میں اپنی انگلیاں گڑائیں............۔ رکمنی بائی درد سے کلبلائی......۔

سلیمان نے بازؤں کا شکنجہ اور سخت کیا......۔رکمنی بائی پھر کلبلائی ۔دفعتاً اس
کومحسوس ہوا جیسے رکمنی بائی طوائف نہیں ایک فرقہ ہے......اور وہ اس سے ہم
بستر نہیں ہے......وہ اس کا ریپ کررہا ہے......۔سلیمان کے ہونٹوں پر ایک
زہرآلود مسکراہٹ رینگ گئی''۔(4)

اس کے کچھ دیر بعد رکمنی بائی باتھ روم میں گئی سلیمان کو اپنا دم گھٹتا سا محسوس ہوا۔وہ بستر سے اٹھا اور رکمنی با کی ساڑی کو جلدی جلدی اپنے بیگ میں ٹھونسا۔ایسا کرتے ہوئے اسے طمانیت کا احساس ہوا گویا رنڈی کو،جس کی شناخت ہی ننگا پن ہے،ہمیشہ کے لیے ننگا کردیا اور ''بھڑوی'' کہہ کر آہستہ سے مسکرایا اور اپنے مکان کی طرف چل پڑا۔

ظاہر ہے یہ واقعہ اس وقت ظہور پذیر ہوتا ہے جب شہر میں دنگا پھیلتا ہے۔ایک شخص جسے اسلامی قوانین ونظریات سے کوئی دل چسپی نہیں ہے اور وہ ایسے حالات میں رکمنی بائی کے کوٹھے کا ہی رخ کرتا ہے لیکن وہاں جانے کے بعد اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کوٹھا بھی دنگے کے زد میں ہے اور ایسے وقت میں سلیمان کے پیروں تلے زمین کھسک جاتی ہے۔

احمد رشید زمانے سے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔حال ہی میں اُن کے افسانوں کا تازہ مجموعہ ''بائیں پہلو کی پسلی'' شائع ہوا ہے۔اس مجموعے میں چند کہانیاں فسادات اور سیاست کی رسّہ کشی کو موضوع بنا کر لکھی گئی ہیں۔''حاشیے پر''،''مداری'' اور ''ایک خوب صورت عورت'' اسی ضمن کی کہانیاں ہیں۔ضرورت اس بات کی ہے کہ ان افسانوں پر تفصیلی طور پر بحث جائے تاکہ نئے موضوعات واسالیب کا مفہوم زیادہ واضح ہو سکے۔

اکیسویں صدی کے پہلے عشر اور دوسرے عشرے کے ابتدائی چند سالوں میں داستانوں کو بنیاد بنا کر اور داستانوی اسلوب وضع کر کے کہانی بُننے کا بھی رجحان عام ہوا ہے۔فکشن کے زمرے میں داستانوں کو اس لیے بھی اہمیت حاصل رہی ہے کہ ناول اور افسانے کی بنیادی جڑیں،اسی میں پیوست ہیں۔اسی لیے ہمارے فکشن نگاروں نے اور خصوصاً افسانہ نگاروں نے داستانوی ادب کی طرف رجوع کیا ہے ۔ اس کا ایک مقصد روایت کی طرف پلٹنے کا بھی

ہوسکتا ہے ساتھ ہی اس طرز اظہار سے اپنی انفرادیت بھی قائم کرنے کی ہوسکتی ہے ۔بعض افسانہ نگاروں نے اپنی تخلیقات کے ایسے عنوانات قائم کیے ہیں جن سے داستانوی عنصر کا گمان گزرتا ہے ۔ساتھ ہی انھوں نے ان فن پاروں میں داستانوی طرز بھی ملحوظ خاطر رکھا ہے ۔ سات منزلہ بھوت ، چوپال میں سنا ہوا قصہ، آئینہ فروش ، شہر کوراں ، شہر کوفے کا محض ایک آدمی وغیرہ ایسے ہی عنوانات کے ضمن میں آتے ہیں۔بعض افسانہ نگاروں نے تمثیلی انداز ، حکایتیں، پرشکوہ اور فوق الفطری عناصر بیان کر کے افسانے میں داستانوی عنصر کو اور بھی واضح کیا ہے ۔ سلام بن رزاق ، عبدالصمد، انجم عثمانی ، شوکت حیات ، ابن کنول ، مظہرالزماں خاں ، سید محمد اشرف وغیرہ کے بعض افسانوں میں یہ اسلوب واضح طور پر دیکھنے کو ملتا ہے ۔اس ضمن میں طارق چھتاری کے افسانے ''باغ کا دروازہ'' کو کافی اہمیت حاصل ہے۔ان کے افسانوں میں داستانوی لب و لہجے کو واضح طور پر دیکھنے کے لیے اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''شہزادے نے بادشاہت نہیں لی اور اپنے بھائیوں کی تلاش میں راج پاٹ چھوڑ کر چل پڑا۔ بھائی ملے مگر مارے حسد کے اسے سائیس بنا کر رکھا۔ بھائی سویرے نکلتے ، شام کو لوٹتے اور بہت فکر مند رہتے ۔ایک شب بھائی سمجھے وہ سو گیا ہے مگر وہ جاگ رہا تھا، بھائیوں کو کہتے سنا کہ آج پھر منادی ہوئی کہ جو شخص برج کی محراب میں بیٹھی شہزادی گلشن آرا کو محل کے پہلے دروازے سے پھولوں کی گیند مارنے میں کامیاب ہو جائے گا، اسی کے ساتھ شادی کرے گی۔''(5)

اس کہانی کا سرا طارق چھتاری نے دادی پوتے کے حوالے سے باندھا ہے ۔نوروز، رات کو سونے سے قبل دادی سے کہانی سنانے کے لیے اصرار کرتا ہے اور دادی کہانی سنا کر پوتے کو ہزاروں سال پیچھے لے جاتی ہے اور بچہ کچھ دیر کے لیے نئی صدی کے مسائل کو چھوڑ چھاڑ کر داستانوی زندگی کے پراسرار ماحول کی سیر کرآتا ہے اور اسے نیند آجاتی ہے ۔ داستانوی اظہار کو بیان کرنا دراصل کہانی کاروں کی اپنی روایت کی طرف مراجعت ہے۔

مغربی نظریات کے اطلاق کا رواج اردو ادب میں قدیم رہا ہے ۔ اردو افسانے کے ابتدائی نقوش میں یہ اثر واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ وقت اور حالات کی تبدیلی کے ساتھ جس طرح سے ان نظریات میں تبدیلی واقع ہوئی ،شارٹ اسٹوری بھی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی ۔یہی وجہ ہے کہ اکیسویں صدی میں یہ رجحان عام ہو چلا ہے کہ مغربی نظریات کی تقلید میں کثیر تعداد میں تخلیقات لکھی جائیں ۔ نئے نظریات کے حوالے سے وجودیت اور بین المتونیت کافی اہم ہیں چہ جائے کہ مغرب میں ان نظریات کا اطلاق ایک عرصے سے کیا جا رہا ہے البتہ اردو میں یہ بیسویں صدی کے نصف آخر کی پیداوار ہے اور اکیسویں صدی کے ابتدائی دور میں بھی اس کے اثرات صاف طور پر محسوس کیے جا سکتے ہیں۔

اردو میں جدید افسانہ نگاروں کے بہت سے کردار وجودی ہوتے ہیں جن کے نظریات واعتقادات سے ان کے وجودی ہونے کا پتا چلتا ہے لیکن خالد جاوید اس ضمن میں اس اعتبار سے اہم ہیں کہ ان کے افسانوں کی بنیاد وجودیت پر ہی قائم ہے۔انھوں نے اس حوالے سے کئی بہترین کہانیاں لکھی ہیں ۔ان کے افسانوی مجموعے ''برے موسم میں'' اور'' آخری دعوت'' میں ایسے کئی افسانے بکھرے پڑے ہیں جن میں ''ہذیان''، ''پیٹھ کی طرف مڑے ہوئے قدم''، ''کوبڑ'' اور''عکس نا آفریدہ'' خاص طور پر اہمیت کے حامل ہیں ۔ افسانہ ''کوبڑ'' ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جس کا وجود اپنے ہونے کے کرب سے وابستہ ہے ۔ وہ ساری زندگی اپنے وجود کی تکمیل کے احساس میں گذار دیتا ہے جو اُسے نہیں ملتا اور آخر میں وہ مذہب کی طرف رجوع کرتا ہے تا کہ اپنے وجود کی تکمیل کر سکے ۔وہ ساری زندگی اسی کوشش میں لگا رہتا ہے کہ خود کو اپنوں سے اور معاشرے سے جوڑے رکھے ،عزت ومحبت کے ساتھ زندگی گذارے لیکن ہمیشہ اُسے ذلت و رسوائی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔لڑکپن میں، جوانی میں حتّی کہ شادی کے بعد بیوی سے بھی وہ رسوائی وصول کرتا ہے ۔ایک مرد کے لیے اِس سے بری ذلت کیا ہو سکتی ہے کہ جس شخص سے وہ بچپن سے نفرت کرتا ہے، اُس کی بیوی اُسی سے محبت کرتی ہے اور اس کردار کو اپنے بچّوں کے چہرے بھی اسی نفرت انگیز شخص سے مشابہ نظر آتے

ہیں۔اس کہانی کا مرکزی کردار وجودی ہے۔وجودی کرداروں میں ایک خاص بات یہ نظر آتی ہے کہ وہ دوسرے کرداروں سے زیادہ حسّاس نظر آتے ہیں اور معمولی بات بھی اُس کے وجود کو متزلزل کرنے کے لیے کافی ہوتی ہے۔مندرجہ ذیل اقتباس سے یہ بات اور بھی واضح ہوجاتی ہے:

> ''دراصل بیس پچیس سال کے طویل عرصے سے اس نے نماز نہ پڑھی تھی ۔کل رات موم بتی کی روشنی میں وہ نماز کی کتاب سے ''نماز'' یاد کرنے کی کوشش کرتا رہا تھا اور بڑی حد تک کامیاب بھی ہو گیا تھا۔وضو کے سلسلے میں بھی جب اس کی یاد داشت نے کام نہیں دیا تو اس نے ''ترکیب وضو'' کو کتاب میں نشان لگا کر بار بار پڑھا لیکن وضو کرتے وقت شاید وہ ایک دو باتیں بھول گیا تھا یا ٹھیک سے سمجھ نہیں پایا تھا۔''(6)

تمام کوششوں کے بعد وہ شخص ذہنی تسکین کے لیے وضو بنا کر عیدگاہ کی جانب نکل پڑتا ہے لیکن اسے نماز نہیں ملتی ہے۔قبرستان کی مسجد تک پہنچ کر تھکن سے چور مسجد کے عقبی دروازے پر بیٹھ جاتا ہے۔پورے قبرستان میں اندھیرا پھیل چکا ہے اور وہ ڈرامائی صورت حال سے گزر کر دارفانی سے کوچ کر جاتا ہے۔ایک ایسا شخص جو پچیس تیس سالوں سے نماز ادا نہیں کرتا اور آخری وقت میں جب وہ دنیا کی الجھنوں سے تنگ آچکا ہوتا ہے تو اللہ سے لَو لگانے کی کوشش میں اپنی جان دے دیتا ہے۔

وجودیت کے علاوہ بین المتونیت کی اصطلاح بھی اردو میں سترّ اور اسّی کی دہائی میں مروج رہی۔سریندر پرکاش، عابد سہیل، اقبال مجید، شفق، سلام بن رزاق وغیرہ کی تخلیقات میں ایسی روایات کی پاسداری تو ملتی ہی ہے البتہ نئے لکھنے والوں میں غزال ضیغم کا افسانہ ''شکنتلا''، شائستہ فاخری کا ''بھولا کی واپسی''، احمد رشید کا ''بن باس کے بعد''، محمود ایوبی اور مظہر سلیم کے ''بجوکا سریز'' کے افسانے اس ضمن میں خاص طور پر اہم ہیں۔شائستہ فاخری کا افسانہ ''منگلا کی واپسی'' ہندی کے مشہور کہانی کار یش پال کی کہانی ''منگلا''

کو بنیاد بنا کر لکھا گیا ہے۔ شائستہ فاخری نے عورت کی زندگی کو ہر زاویے سے دیکھنے، سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک عورت جو منگلا کے روپ میں ذلیل وخوار ہو رہی ہے وہیں دوسرا روپ دھارن کر کے کام یابی کی اعلاعہدے پر فائز ہے۔ کچھی دت سے بیاہی منگلا چورا ہے پر کھڑی کھڑی بوڑھی ہو چکی ہے تو دوسری جانب سیاست کے مکر وفریب کے جال میں پھنس کر وہاں بھی اڈجسٹ نہیں کر پاتی البتہ کوشش ضرور کرتی ہے کہ وہ بیچ کی راہ نکال کر فلاح و بہبود کے لیے اپنی زندگی وقف کردے۔ ایک طرف منگلا کی سماج میں کوئی عزت نہیں تھی تو دوسری طرف الیکشن جیتنے کے بعد اس کی پوجا ہو رہی ہے۔ منظر ملاحظہ ہو:

> ''الیکشن جیتنے کے بعد باکیسر کا زمین آسمان منگلا کے لیے بدل گیا۔ جوگیا رنگ کی قیمتی ساڑی، رودراکشن کی مالا، ماتھے پر بڑا سا چندن کا ٹیکہ، انگلی میں چمکتی ہوئی ہیرے کی انگوٹھی، کھلے بال، ایک نئی شکل وصورت نئے رنگ روپ میں منگلا کا جنم ہوا، خوداعتمادی بڑھی تو وہ بھیڑ کا بھی سامنا کرنے لگی۔''(7)

سادھوی ماں منگلا کے روپ میں عورت کو پیش کرنا عورت کی حرمت وعزت کی طرف اشارہ کرتا ہے اور فن کار نے یہاں اس شکل کو واضح کرنے کی پوری کوشش کی ہے۔ ایک ایسا سماج جہاں مذہب اور سیاست یوں گڈمڈ ہو گئے ہیں گویا باہم مل کر ایک دوسرے کی تکمیل کے لیے کوشاں ہوں۔ اس ضمن کا ایک اور افسانہ ''بن باس کے بعد'' ہے جس میں احمد رشید نے نہایت خوب صورتی سے ہندو دیو مالا کی وضاحت کر کے عہد جدید سے رشتہ استوار کیا ہے۔ نئے تناظر میں منظر نامہ بدلا ہوا ہے۔ یہاں صورت حال یہ ہے کہ جانکی چودہ دن گھر سے غائب رہنے کے بعد گھر واپس آ چکی ہے۔ معاشرہ اسے قبول کرنے کو تیار نہیں ہے، پنٹ کی سبھا بیٹھی ہے۔ ایک شخص چہ می گوئیاں کر رہا ہے کہ ''چودہ دن کسی غیر مرد کے یہاں گزارنے سے بہتر تھا کہ وِش پی لیا ہوتا''۔ دوسری جانب راگھویندر کو جانکی کی پاکیزگی کا یقین ہے لیکن وہ معاشرے کے بنائے اصول کی پاسداری میں کچھ نہیں کرسکتا۔ وہ سوچتا ہے کہ چودہ دن کا چاند

کتنا روشن ہوتا ہے لیکن اس کے بعد اس کی چمک ماند پڑنے لگتی ہے کہ اُس کے ساتھ بھی ایسا ہی ہوگا۔ وہ اسی کیفیت میں رات گزارتا ہے۔ منظر ملاحظہ ہو:

''کل سورج نکلے گا۔ اس کی پہلی کرن جانکی کی موت کا پیغام ہوگی۔ اس کی آنکھوں سے زار و قطار آنسو بہہ رہے ہیں اور رات کی سیاہی آہستہ آہستہ کھل کھل کر ہلکی ہو رہی ہے۔''(8)

جانکی کا شوہر اس لیے پریشان ہے کہ اگنی پرکشا کے بعد جانکی کی کیا حالت ہوگی، ہوسکتا ہے وہ اس سے ہمیشہ کے لیے جدا ہو جائے لیکن کہانی کے اخیر میں ایسا نہیں ہوتا۔ طوطے کو آزاد کرنا اس بات کی علامت ہے کہ جانکی کا شوہر اب شکوک وشبہات سے بھی آزاد ہو چکا ہے اور اپنی پتنی کو صدق دل سے اپنا لیتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ افسانے کی ابتدا سورہ بقرہ کی کچھ آیتوں کے تراجم سے ہوتی ہے جن میں اس بات کی نشان دہی کی گئی ہے عورت ہی ایسی ذات ہے جو زمین پر فساد برپا کرے گی۔ اس کے علاوہ بعد جانکی اور راگھویندر کے نام رام اور سیتا کی یاد دلاتے ہیں جو ان کے اصل نام ہیں۔ اس طرح افسانے میں اور بھی کئی علائم پوشیدہ ہیں۔

نئے افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں علاقائیت کی سطح پر زبان و بیان کے لحاظ سے ہونے والی تبدیلیوں کی طرف واضح اشارے مل جاتے ہیں۔ ایسا ہرگز نہیں کہ افسانہ نگاروں کی تمام تخلیقات علاقائی رنگ میں ڈوبے ہوئے ہیں بل کہ چند افسانوں میں یہ واضح اشارے موجود ہیں۔ ہندوستان میں ایسے افسانہ نگاروں میں علی امام نقوی، بیگ احساس، انیس رفیع، یٰسین احمد، عبدالعزیز خاں، طارق چھتاری، م ناگ، صدیق عالم، ش اختر، غزال ضیغم، صغیر رحمانی، اختر آزاد، احمد صغیر، مظہر سلیم، شبیر احمد اور کئی دوسرے افسانہ نگاروں کی تخلیقات پڑھ کر ایک مخصوص علاقے کے طور طریقے، عادات، ملبوسات، زبان و بیان میں واضح طور پر علاقائی زبان اور تہذیبی حسّیت مل جائے گی۔ موضوع کی مناسبت سے فقط دو افسانہ نگاروں کی تخلیقات کا سرسری جائزہ سر دست موزوں ہے تا کہ حقیقت حال کی عکاسی ہو سکے۔ اس ضمن میں ایک

نام مظہرسلیم کا ہے جنھوں نے بمبئی کی مقامی زبان کے ساتھ وہاں کی بھاگتی دوڑتی زندگی کا جس خوش اسلوبی سے نقشا کھینچا ہے وہ قابل ستائش ہے۔

مظہرسلیم کے تقریباً تمام افسانے شہری زندگی کے پس وپیش میں بیان ہوئے ہیں۔ انھوں نے شہری زندگی کی چکاچوند زندگی اوراس کے عقب میں ہونے والے کرائم کوموضوع خاص بنایاہے۔ساتھ ہی انھوں نے نفسیات کے حوالے سے کئی کام یاب کہانیاں بھی خلق کی ہیں۔''واگھ مارے نے خودکشی کیوں کی؟''،''نئیر باز''،''وامن راؤ کی واپسی''،''دیمک''،''دستک''،''اپنے حصے کی دھوپ''اورکئی لازوال کہانیاں مظہرسلیم نے تخلیق کی ہیں۔افسانہ ''واگھ مارے نے خودکشی کیوں کی؟''بمبئی میں فٹ پاتھ پرروزی کمانے والے دودوستوں کی کہانی ہے۔تقسیم کے بعد دونوں علاحدہ طور پرکام کرتے ہیں البتہ وہ ابھی تک ایک دوسرے کے لیےقربانی دینے کوتیار ہیں۔ابوبکر بھنڈی بازار میں فٹ پاتھ پہ دوکان لگاتاہےاورواگھ مارے دادر میں۔ایک دن ابوبکرکو پتاچلتاہے کہ دادر میں پولیس حملے میں واگھ مارے ہلاک ہوگیاہے۔بالکل یہی صورت حال ابوبکر کے ساتھ اس وقت پیش آتی ہے جب اس کے اسٹال کوپولیس برباد کررہی ہوتی ہے اوروہ لاٹھی چارج میں وہ بے ہوش ہوجاتاہے۔ بعد میں گھر والے اسے کوس رہے ہوتے ہیں کہ تم سے اچھاتو واگھ مارے تھا جس نے پولیس کی تشدّد کے سامنےاپنی شکست تسلیم نہیں کی۔اس کے بعدابوبکر کے دل میں واگھ مارے کی عزت اوربھی بڑھ جاتی ہے۔افسانے کےآخری اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''اورتب ہی اسےاحساس ہواکہ واگھ مارے نےخودکشی نہیں کی تھی بل کہ خودکشی اس نے کی ہےاور برسوں سے وہ خودکشی ہی کرتارہاہے۔کب تک کرتارہےگا، کچھ پتانہیں......؟ پھروہ سوچنے لگا''کاش! کوئی واگھ مارے اس کےاندربھی کروٹ لے یاکہیں سےاُترآئے تاکہ وہ اپنے زندہ سپاہی کااعلان کرسکے!!!''(9)

موضوع کی مناسبت سے بات کریں تویہاں مظہرسلیم نے علاقائی زبان وبیان

اورتہذیب وثقافت کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔بمبئی کی زبان کے حوالے علی امام نقوی نے بھی کام یاب افسانے لکھے ہیں اور ناولٹ ''تین بتی کے راما'' کی شہرت کا دارومدار اسی باعث بھی قائم ہے۔بمبئی نگری کے علاوہ شہر کلکتہ کی تہذیب وزبان کو جن افسانہ نگاروں نے اختیار کیا ہے ان میں انیس رفیع، فیروز عابد، صدیق عالم کے نام نمایاں ہیں۔ابھی حال ہی میں شبیر احمد اپنے تازہ افسانوی مجموعے ''چوتھا فن کار'' کے ساتھ وارد ہوئے ہیں۔ یہ ان کا اکلوتا مجموعہ ہے جو ۲۰۱۲ء میں منظر عام پر آیا البتہ مجموعے میں شامل افسانے تین چار سالوں سے مختلف رسائل وجرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں۔انھوں نے ارضِ بنگالہ کو جس شدت اور فنی خوبیوں کے ساتھ اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے وہ لائق تحسین ہے۔انہی خصائص کو مد نظر رکھ کر انیس رفیع نے نہایت معقول بات کہی ہے کہ ''علاقائی صداقت نگاری مابعد جدید فکشن کا اختصاص ہے اور شبیر احمد کے افسانوں کا وصف بھی یہی ہے۔یہ وصف ان کے لاشعور کا حصہ ہے، کسی ذہنی کسرت کا نتیجہ نہیں''۔اس حوالے سے ان کے افسانوں پر نظر ڈالی جائے تو خاص طور پر ''پاورتی سے پاروتک''، ''چوتھا فن کار''، ''پنر جنم''، ''مدوجزر''، ''نفکشن'' وغیرہ اپنی جانب کھینچتے ہیں جب کہ تقریباً ان کے ہر افسانے میں بنگال کی سرزمین کی بوباس موجود ہے۔سردست ان کے افسانے ''پاروتی سے پاروتک'' کا تجزیہ کیا جاتا ہے تا کہ افسانے کا پس منظر واضح ہو سکے۔

یہ افسانہ شمالی کلکتہ میں بسے سونا گاچھی جیسے علاقے سے تعلق رکھتا ہے جہاں پاروتی جسم فروشی کا دھندہ کرتی ہے۔پاروتی سے پاروتک کا سفر اس نے چند ٹکوں کے لیے طے کیا ہے تا کہ اس کا باپ بیماری سے مکمل طور پر صحت یاب ہو سکے۔پاروتی کے باپ کے علاج کا سارا ذمہ مہیش بابو نے لے رکھا ہے اور اسی کے توسّط سے پارو، موسی تک آ پہنچی ہے۔پاروتی نے اپنی تمام تر خواہشات کو مار دیا ہے سوائے اس کے کہ وہ میلے جا کر ماں درگا کی سندھی پوجا دیکھے۔وہ اس خواہش کا اظہار دیب سے بھی اس انداز میں کرتی ہے:

''بلا ٹلتے ہی پاروتی مارے خوشی کے دیب سے لپٹ گئی۔بولی ''دیبو، میں

بہت خوش ہوں ۔ میں کبھی مہااشٹمی کے دن ٹھاکر دیکھنے نہیں گئی ۔آج جاؤں گی ۔ماں درگا کی سندھی پوجا دیکھوں گی ۔دکھوں گی مہیسہ شُر کے بدھ کے سمئے ماں کا جلال !اس کا وجے اُتسو !! باغ بازار، اہری ٹولہ، جوڑا بگان ،ٹلا پارک ،محمد علی پارک ،کالج اسکوائر ،سیالدہ ،سبھی پنڈالوں میں جاؤں گی !الگ الگ روپ میں ماں شکتی کی درشن کروں گی!!۔'' (10)

نفس مضمون سے گریز کرتے ہوئے زبان کی بات کی جائے تو یہ کہنے میں کوئی تأمل نہیں کہ شبیر احمد نے کلکتے کے مخصوص علاقے کو یہاں پیش کیا ہے ساتھ ہی ایک عورت کے دل میں میلے میں ماں کے مختلف روپ کو دیکھنے کی للک کو بھی بیان کیا ہے لیکن وہی عورت باپ کی صحت یابی کے چکّر میں مہیش بابو کے جال میں پھنس چکی ہے اور اسے استعمال کرنے کے لیے فقط جھوٹے دلاسے دیتا ہے۔

مندرجہ بالا تمام موضوعات کے علاوہ نسائیت کے حوالے سے بھی کئی اچھی تحریریں سامنے آئی ہیں ۔خواتین افسانہ نگاروں کی دوڑ میں وہ بھی شامل ہیں جنھوں نے اسّی یا اس کے بعد کے عشرے میں اپنی پہچان بنالی تھی لیکن اب تک ان کا قلم رواں ہے ۔ ذکیہ مشہدی ،ترنم ریاض،قمر جمالی، نگار عظیم ،غزال ضیغم ،فریدہ زین ،ثروت خان ،شائستہ فاخری ،صادقہ نواب سحر، رخشندہ روحی ،تبسم فاطمہ ،قمر جہاں ، کہکشاں پروین اور کئی دوسرے فن کار جن کا نام اس فہرست میں شامل نہ ہوسکا ،تمام نے اپنی اپنی سطح پر اکیسویں صدی کے نئے ماحول اور چیلنجز کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے ۔اس لحاظ سے انھوں نے گھر کی دہلیز سے قدم باہر کم ہی نکالا ہے اور گھریلو ماحول کی عکاسی کے درمیان ہی ان کے بیش تر افسانوں کا محور رہا ہے پھر بھی نسائیت کے حوالے ان کی تحریریں قابل ستائش ہیں ۔ابھی فن افسانہ کی اور بھی منزلیں آنی باقی ہیں ، نئے تجربات ہونے باقی ہیں اور سلسلہ یوں ہی چلتا رہے گا کیوں کہ کہانی ہی حقیقت کو محفوظ رکھنے کا واحد ذریعہ ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ مشرف عالم ذوقی ۔صدی کوالوداع کہتے ہوئے۔ ساشا پبلی کیشن ،نئ دہلی ۔2000ء ۔صفحہ نمبر 52

2۔ وارث علوی۔فسادات اورفن کار،مشمولہ تیسرے درجے کا مسافر۔اَمت پرکاشن،جودھپور۔ 1981ء۔صفحہ نمبر 230

3۔ مظہرالزماں خاں ۔شوریدہ زمین پردم بخود شجر۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ،نئ دہلی ۔2004ء۔صفحہ نمبر 17

4۔ شموئل احمد۔سنگھاردان۔معیار پبلی کیشنز،نئ دہلی ۔1996ء۔صفحہ نمبر 46

5۔ طارق چھتاری۔باغ کا دروازہ۔ایجوکیشنل بک ہاؤس،علی گڑھ۔2001ء۔صفحہ نمبر 45

6۔ خالد جاوید۔برے موسم میں۔ایڈشاٹ پبلی کیشنز،ممبئ۔2000ء۔صفحہ نمبر 153

7۔ شائستہ فاخری ۔اداس لمحوں کی خودکلامی ۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ،نئ دہلی ۔ 2011ء ۔صفحہ نمبر 211

8۔ احمد رشید۔وہ اور پرندہ۔ایجوکیشنل پبلشنگ،نئ دہلی ۔2002ء۔صفحہ نمبر 72

9۔ مظہر سلیم۔نیا منظر نامہ(مرتب)ابراہیم اشک۔تکمیل پبلی کیشنز،ممبئ۔2007ء۔صفحہ نمبر 49

10۔ شبیر احمد۔چوتھا فن کار۔گلستاں پبلی کیشنز،کلکتہ۔2012ء۔صفحہ نمبر 45

☆☆☆

سید محمد محسن کے نفسیاتی افسانے

فکشن کی شعریات میں یہ نکتہ ضرور شامل ہوتا ہے کہ وہ کسی نفسیاتی پہلو کی طرف اشارہ کرے۔اس پہلو کی کئی صورتیں ہوسکتی ہیں۔ایک تو یہ کہ وہ مکمل نفسیاتی نہ ہولیکن اس دائرے کے اردگرد کہانی گھوم رہی ہواور ایسا تمام فکشن میں ہوتا ہے ہر چند کہ کچھ کہانیاں یا کچھ فکشن نگار اپنا زاویۂ نظر نفسیاتی گرہ پر ہی صرف کرتے ہیں اور سارا زور نفسیاتی پہلو کو اجاگر کرنے میں ہی لگادیتے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ نفسیات کے حوالے سے ان فن کاروں کو مدنظر رکھ کر علاحدہ طور پر گفتگو کی جاتی ہے۔اگر ان فن کاروں کو ایک دبستان سے موسوم کیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔اس دبستان کے زیراثر لکھنے والے فن کاروں میں مجنوں گورکھ پوری، نیاز فتحپوری، محمد مجیب، ل احمد اکبرآبادی اور سید محمد محسن کے نام لیے جاسکتے ہیں۔نیاز کے افسانے ''شاعر کا انجام'' اور ''شہاب کی سرگذشت''، محمد مجیب کا افسانہ ''باغی''، عبدالغفار کی کاوش ''لیلیٰ کے خطوط''وغیرہ کو کسی طور پر فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ان کے علاوہ بہت سے ایسے فن کار ہیں جن کے افسانے نفسیاتی حوالے سے مل جاتی ہیں جن میں منٹو کا ''ننگی آوازیں''، کرشن چندر کا ''شہزادہ''، ممتاز مفتی کے ''آپا'' اور ''ماتھے کا تل''، غلام عباس کا ''اس کی بیوی''، غیاث احمد گدی کا ''افعی'' اور ضمیرالدین احمد کے ''کبھی کھوئی ہوئی منزل'' اور ''سوکھے ساون'' وغیرہ کے نام خصوصیت سے لیے جاسکتے ہیں۔بعد کے دور میں بھی اس حوالے سے کئی اہم کہانیاں رقم کی گئیں جن پر تفصیلی طور پر لکھنے کی ضرورت ہے۔موضوع کی مناسبت سے سردست سید محمد محسن

کے نفسیاتی افسانوں کا تجزیہ مقصود ہے۔

اردو افسانے کی روایت کو بامِ عروج تک پہنچانے اور نئی راہ پر گامزن کرنے میں سید محمد محسن کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے۔ وہ ۱۰/ جولائی ۱۹۱۰ء کو سبزی باغ، پٹنہ میں پیدا ہوئے۔ پٹنہ کالج سے بی اے اور ایم اے (فلسفہ) امتیازی نمبرات سے پاس کیا۔ اس کے بعد اسی کالج میں بہ حیثیت لکچرر ملازمت کی ابتدا کی۔ ملازمت کے دورانیے میں اڈنبرا یونی ورسٹی، برطانیہ سے علم نفسیات میں پی ایچ ڈی بھی کی۔ پٹنہ یونی ورسٹی میں شعبۂ نفسیات کے صدر بھی منتخب ہوئے اور ۱۹۷۴ء میں ملازمت سے سبک دوش ہوئے۔ ۲/ مارچ ۱۹۹۹ء کو دہلی میں وفات پائی۔

اردو ادب میں ان کی شناخت کئی حیثیتوں سے اہم ہے۔ سب سے پہلے وہ افسانہ نگار ہیں، انہوں نے شاعری بھی کی ہے، تنقیدی مضامین بھی لکھے ہیں، خودنوشت سوانح بھی رقم کی ہے لیکن بنیادی طور پر وہ علم نفسیات کے استاد ہیں اور اردو ادب میں اُن کا اختصاص یہی ہے کہ انہوں نے نفسیاتی زاویوں سے افسانے اور مضامین لکھے ہیں۔ ان کی چند تصانیف سے اس بات کا اندازہ صحیح طور پر لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی سب سے پہلی مطبوعہ تصنیف ''انوکھی مسکراہٹ'' ہے۔ یہ افسانوی مجموعہ ۱۹۷۳ء میں اشاعت سے ہم کنار ہوا۔ اس کے بعد تنقیدی مضامین کا مجموعہ ''نفسیاتی زاویے'' ۱۹۸۰ء میں، ''سعادت حسن منٹو: اپنی تخلیقات کی روشنی میں'' ۱۹۸۲ء میں، مجموعۂ مضامین ''جائزے'' ۱۹۸۷ء میں، شعری مجموعہ ''زخم کے پھول'' ۱۹۸۸ء میں اور خودنوشت ''لمحوں کا کارواں'' ۲۰۰۲ء میں تواتر سے شائع ہوئے۔ علم نفسیات کے حوالے سے انگریزی تصانیف ان کے ماسوا ہیں۔

سید محمد محسن کے افسانوی مجموعے ''انوکھی مسکراہٹ'' کا سب سے منفرد اور نمائندہ یہی ٹائٹل افسانہ ہے جسے انھوں نے ۱۹۳۷ء کے اوائل میں رقم کیا تھا۔ نمائندہ اس بنیاد پر کہ افسانہ نگار کی اصل شناخت اسی افسانے سے قائم ہے اور منفرد اس طور پر کہ اس موضوع پر لکھا گیا پہلا افسانہ ہے جہاں واقعات کو اتنی فن کاری سے پیش کیا گیا ہے کہ قاری حیرت میں پڑ جاتا ہے۔ افسانہ ''انوکھی مسکراہٹ'' میں ایک ایسے خاندان کی کہانی رقم کی گئی ہے جو شہر سے دور قبرستان

کے کنارے بسا ہوا ہے اور شہر میں مرنے والوں کے آخری رسوم ادا کرنے کی ساری ذمہ داری انہی پر ہے گویا پیشے کے طور پر انھوں نے اس کام کو اپنایا ہوا ہے اور ان کی زندگی کی شادمانی لوگوں کی اموات سے وابستہ ہے۔ شہر میں اموات کے واقع نہ ہونے سے باپ اور بیٹی کے چہرے پر افسردگی چھائی رہتی ہے۔ شہر میں اموات کی قلت کے سبب وہ دال چاول تک کے محتاج ہیں کیوں کہ اُن کی روزی روٹی کا مسئلہ انہی اموات سے حل ہوتا ہے۔ جمنی کا باپ غریبی کے دن دیکھ کر پرانی یادوں میں چلا جاتا ہے اور بیٹی بھی یہ سوچ کر خوش ہوتی ہے کہ پارسال جب شہر میں طاعون پھیلا ہوا تھا تو کتنی کمائی ہوتی تھی۔ باوا کو آرام کرنے کی فرصت نہ تھی پھر بھی وہ کتنا خوش دکھائی دیتا تھا لیکن اب اُن کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہیں ہے اگر وہ اب باپ دادا کے پیش کا کام چھوڑ کر پیالہ لے دربدر بھیک مانگے تو یہ زیادہ بہتر ہوگا۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ لوگ شاہ صاحب ،شاہ صاحب کہنے کے بہ جائے بھکاری کہیں اور معقول بھیک بھی نہ دیں۔ یہی سب سوچ کر باپ بیٹی زاروقطار رونے لگتے ہیں۔ عجیب اتفاق ہے کہ دنیا والے کسی کی موت واقع ہونے پر آنسو بہاتے ہیں اور باپ بیٹی دنیا والوں کی زندگی پر زاروقطار روتے ہیں۔

شہر میں جب بھی موت واقع ہوتی ہے باپ بیٹی خوشی سے جھوم اٹھتے ہیں اور جمنی کے چہرے پر پُر اسرار مسکراہٹ پھیل جاتی ہے۔ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ شاہ صاحب، جس نے اپنی زندگی میں نہ جانے کتنے سورماؤں کو زمین کے نیچے چھپا دیا تھا، اب اس کا نشان بھی خاک میں مل جانے والا ہے۔ کچھ دن بیمار رہ کر جمنی کا باپ مرجاتا ہے جمنی کی حالت غیر ہوجاتی ہے اس لیے نہیں کہ اس کا باپ اسے ہمیشہ کے لیے تنہا چھوڑ کر چلا گیا بل کہ اس لیے کہ وہ اپنے باپ کی اس غیر معمولی حالت کو سمجھنے سے قاصر تھی۔ اس نے مردے تو ہزاروں دیکھے تھے لیکن کفن کے اندر ڈھکے ہوئے موت کا منظر اس نے پہلی بار دیکھا تھا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ اس نے سماج کو کبھی نہیں دیکھا، وہ سوسائٹی کی بندشوں سے بھی آزاد تھی ،ساتھ ہی اُسے زندگی جینے کے طور طریقے سے دور دور کا واسطہ نہ تھا۔

باوا یعنی شاہ صاحب کے انتقال کے بعد حنیف ڈاکیہ واحد شخص ہے جس سے جمنی کی

شناسائی ہے اسی لیے حنیف اُسے اپنے گھر لے آتا ہے اور دونوں کا بیاہ ہو جاتا ہے۔ یہاں جمنی کوئی سماجی مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ قبرستان کے ماحول کے لیے جمنی اپنے باپ کے ساتھ مر چکی ہے۔ جس طرح سے اس کا باپ ایک دنیا سے گزر کر دوسرے عالم میں پہنچا ہوا ہے ٹھیک اسی طرح جمنی کے لیے بھی نئے سماج میں قدم رکھنا دوسرے عالم میں پہنچنے سے کم نہیں ہے۔ اسی درمیان ایک واقعہ رونما ہوتا ہے کہ ہم سائے کا لڑکا مر جاتا ہے، جمنی کو خبر ملتی ہے تو اس کا چہرہ خوشی سے چمک اٹھتا ہے۔ حنیف اس کی مسرّت کا سبب نہیں سمجھ پاتا ہے۔ اب عالم یہ ہے کہ محلّہ میں کوئی بھی موت واقع ہوتی جمنی وہاں ضرور پہنچتی ہے اور دور کھڑی ہو کر مسکراتی رہتی ہے۔ اس کی اس انوکھی مسکراہٹ کا ہر جگہ چرچا ہونے لگتا ہے۔ اسی دورانیے میں جمنی کا لڑکا بیمار پڑتا ہے اور مر جاتا ہے لیکن بچے کی ماں یعنی جمنی کی مسکراہٹ اسی طرح تمام مسرتوں سے لبریز ہے۔ اسی رات کو خواب دیکھ کر جمنی حنیف کو بھی زہر پلا دیتی ہے اور وہ مرتے وقت بس یہی الفاظ ادا کر پاتا ہے کہ ''جمنی ڈائن ہے۔ اس کو مجھ سے بچاؤ۔ یہ مجھ کو کھا جائے گی۔ زہر..... اس نے زہر......'' یہ کہہ کر وہ بھی مر جاتا ہے اور صبح کو جب حنیف کی لاش تجہیز و تکفین کے بعد قبرستان جانے لگتی ہے تو جمنی کے چہرے پر وہی غیر معمولی مسکراہٹ پھیل جاتی ہے۔ لوگ یہ دیکھ کر ششدر رہ جاتے ہیں۔ حنیف کا بھائی اس کی رپورٹ تھانے میں درج کرا دیتا ہے۔ پولیس آتی ہے اور جمنی کو جیل خانے لے جاتی ہے لیکن اب بھی وہ کسی کی لاش دیکھتی ہے تو مسکرانے لگتی ہے۔ اس افسانے کا پس منظر بیان کرتے ہوئے سید محمد محسن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''میرے پھوپھی زاد بھائی کا ایک آٹھ سالہ لڑکا فوت ہو گیا۔ ہم لوگ اس کا جنازہ شہر کے قدیم گورستان پیر منہاری میں سپرد خاک کرنے کے لیے لے گئے۔ قبر کی تیاری میں کچھ دیر تھی۔ ہم سب جنازہ سامنے رکھے غم سے چور منتظر بیٹھے تھے۔ گورستان کا مجاور مزدوروں کو قبر کی کھدائی پر مستعد کیے ہوئے تھا۔ ہم سے کچھ دور پر ایک الھڑ دوشیزہ جنازے پر

> نظریں جمائے کھڑی تھی ۔ اس کے چہرے پر مسکراہٹ کھیل رہی تھی
> جو اس سوگوار پس منظر میں نمایاں ہو رہی تھی ۔اس کی مسکراہٹ میرے
> دماغ پر مرتسم ہوگئی ۔ دوسرے ہی دن میں نے اس تأثر کو افسانے کے
> قالب میں ڈھال دیا۔'' (1)

''انوکھی مسکراہٹ'' ابنارمل نفسیات پر لکھی گئی کہانیوں میں کافی اہمیت کی حامل ہے ۔ سید محمد محسن کا تعلق براہِ راست علم نفسیات سے رہا ہے اِسی لیے انھوں نے اس باریک نکتے کو خوب صورت پیرایے میں بیان کیا ہے۔ایسی نفسیاتی صورت حال کو بھلا ایک ماہر نفسیات سے بہتر کون بیان کر سکتا ہے۔اس فن پارہ میں افسانہ نگار نے جمنی کے مخصوص صورت حال کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ جمنی کی پرورش و پرداخت ہی ایسے ماحول میں ہوئی ہے جہاں انوکھی مسکراہٹ کا اس کے لبوں پہ آنا معیوب نہیں لہٰذا یہ خصلت اس کی زندگی کا حصہ بن گئی ہے۔ ساتھ ہی خواب دیکھنے کے عمل میں اس کی زندگی کا دوسرا باب روشن ہو گیا ہے جب وہ خواب کو حقیقت تسلیم کر کے اپنے شوہر کو زہر کی شیشی اور ساتھ ہی بیٹے کو بھی وہ زہر انڈیل کر ان کو موت کے گھاٹ اتار دیتی ہے جب کہ خواب ہی میں یہ سارا عمل حقیقت میں بدل جاتا ہے اور اس کی زندگی پھر سے سُونی پڑ جاتی ہے لیکن مسکراہٹ کا عمل تا ہنوز برقرار ہے گویا جمنی کی مسکراہٹ اور موت کا عمل ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہوں۔محمد عمر مہاجر ''انوکھی مسکراہٹ'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''اس پورے قصے کا مرکزی تخیل جمنی کی یہی مخصوص ذہنی کیفیت ہے جس کا تأ
> ثر زندگی بھر رہتا ہے اور جس سے اس کی زندگی بہت سے حادثات کا شکار
> ہو جاتی ہے''۔(2)

اردو کا یہ غالباً پہلا افسانہ تھا جو مکمل نفسیاتی حوالے سے رقم کیا گیا تھا اور کردار کے ابنارمل نفسیات کی جانب واضح اشارے کرتا تھا اسی لیے اس کہانی کو بے حد سراہا گیا اور بہت سے ناقدین نے اس افسانے پر کھل کر بحث کی ۔ناقدین نے تو اس پر لکھا ہی علاوہ ازیں افسانہ

نگاروں نے بھی جو تنقید کی زمین سے کوسوں دور تھے،اس افسانے پر لکھنے پر مجبور ہو گئے۔شموئل احمد نے تو باقاعدہ ’’اردو کی نفسیاتی کہانیاں‘‘ کے عنوان سے ایک کتاب ترتیب دی اور اپنا مبسوط مقدمہ بھی لکھا۔وہ اس افسانے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ’’محمد محسن کی کہانی ’’انوکھی مسکراہٹ‘‘ کیس ہسٹری کی حدود میں داخل ہو گئی ہے۔جمنی کا کردار شروع سے ایسا نہیں ہے بل کہ کہانی اس وقت کیس ہسٹری بن جاتی ہے جب جب اس کا باپ مر جاتا ہے اور جنازہ قبرستان لے جایا جاتا ہے تو وہ مسکراتی ہے۔یہاں تک کہ لاشعوری طور پر وہ اپنے بچے کو بھی زہر دے کر مار ڈالتی ہے اوراس کی میت پر مسکراتی ہے‘‘۔(3)

نفسیاتی حوالے سے ’’تعمیر جنوں‘‘ بھی مکمل نفسیاتی افسانہ ہے۔اس افسانے کا موضوع ’’پہلی مسکراہٹ‘‘ سے بالکل مختلف ہے۔یہاں نفسیاتی جنوں کا ماحصل عشق ہےاورعورت اس کا محور۔ایک لڑکی اندرا کے روپ میں کالج کی حسین ترین لڑکی ہےاور تصنّع سے بالکل پاک ہے۔اس کی بات چیت،لباس و وضع،طور طریقے سے کسی طرح ظاہر نہیں ہوتا کہ وہ ہائی کورٹ کے جج کی اکلوتی بیٹی ہے۔سادہ لوحی کا یہ عالم ہے کہ ہر کس و نا کس سے اس کی علیک سلیک ہے لیکن دوسرے ساتھیوں کی بہ نسبت وہ شیام سندر سے زیادہ قریب ہے کیوں کہ دونوں نے اسکول کی تعلیم ایک ساتھ حاصل کی ہےاوراب کالج میں بھی ساتھ ہیں۔بچپن کی اتفاقیہ دوستی جذبۂ شوق کی تکمیل کے لیے بے چین اور یارائے اظہار نہ ہونے کی وجہ سے مجبور و بے بس کسی مناسب موقع کی تلاش میں ہے۔انہی دنوں بی اے کی کلاس میں اندرااورشیام سندر کے نئے ساتھیوں میں کانپور کے مشہور تاجر بابو گوپی سرن کے بیٹے پرکاش کی شمولیت ہوتی ہے۔پرکاش اپنے مردانہ حسن اور مقرر ہونے کی حیثیت سے ،بہت جلد توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔شیام سندر کے سامنے اندرا بھی اس کے حسن کی بے پناہ تعریف کرتی ہےاور ساتھ ہی گھر پر چائے کی دعوت بھی شیام سندر کے توسط سے بھجواتی ہے جسے ظاہر ہے کہ شیام سندر پسند نہیں کرتا بل کہ پہلی دفعہ اندرا کی عادات واطوار میں تبدیلی محسوس کرتا ہےاور دونوں کا مستقبل شیام کو ابھی سے نظر آنے

لگتا ہے۔ وہ انہی خیالوں میں گم ہو کر چائے کی پیالی کو لبوں کے قریب لاتا ہے کہ پیالی اس کے مرتعش ہاتھ سے چھوٹ کر میز پر گر جاتی ہے اور چائے کی چھینٹیں تینوں کے کپڑوں کو داغ دار کر دیتی ہیں۔ چائے کی چھینٹوں کا تینوں کے کپڑوں پر اثر انداز ہونا اس بات کی علامت ہے کہ آئندہ کوئی بھی حادثہ وقوع پذیر ہوگا تو اس کا اثر تینوں پر پڑے گا۔ اسی اثنا شیام سندر چکّر کھانے کا بہانہ کر کے گھر چلا جاتا ہے۔ یہی وہ صورت حال ہے جب اس کے اندر نفسیاتی بیماری جڑ پکڑتی ہے اور وہ دونوں کو ساتھ دیکھ کر عجیب کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ ظاہری طور پر وہ پرکاش سے دوستی بڑھاتا ہے لیکن ذہن کے کسی گوشے میں اس کے اندر انتقام کا جذبہ بھی سر اٹھا رہا ہوتا ہے۔ دوسری طرف اندرا اور پرکاش کی شادی طے ہو جاتی ہے۔ اتفاق یہ کہ اندرا کے باپ نے شادی کا سارا انتظام شیام سندر کو سونپ دیا ہے۔ اسی رات وہ بھیانک خواب دیکھتا ہے کہ اس کی گود میں ایک لمبے بالوں والی گلدار بلّی لیٹی ہوئی ہے اور ایک نہایت کریہہ اور بدشکل شخص نے بلّی کو چھین کر اپنے قبضے میں کر لیا ہے جب کہ بلّی اسی ڈراونے شخص سے چمٹی ہوئی اس کے گال چوم رہی ہے اور شیام سندر کے جسم سے مزاحمت کی قوت غائب ہو چکی ہے۔ وہ چیخنا چاہتا ہے مگر آواز سلب ہو گئی ہے اور ہاتھ پاؤں شل ہو گئے ہیں۔

> ''رات کے دو بجے وہ یکا یک ایک بھیانک خواب سے چونک گیا۔ اس کی گود میں ایک عجیب صورت دکھائی دی، جس کے جسم کا آدھا حصہ نہایت خوب صورت اور دل کش تھا لیکن آدھا حد سے زیادہ کریہہ اور ڈراؤنا۔ ایسا معلوم ہوتا کہ دو متضاد صورتوں کو الگ الگ بیچ سے سیدھا کاٹ کر دونوں کا نصف جوڑ کر ایک کر دیا گیا ہو۔ یہ حیرت انگیز شکل تیزی سے قدم بڑھاتی ہوئی شیام سندر کے پاس آئی اور بلّی کو اس کے گود سے چھین کر اُس نے اپنے سینے سے لگا لیا......اسی شور و ہنگامہ سے شیام سندر کی نیند ٹوٹ گئی۔'' (4)

خواب کے تار ٹوٹنے کے بعد وہ نیند سے بیدار ہو جاتا ہے۔ اس کے اندر عجیب سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور ایک ہفتے تک بیمار پڑا رہتا ہے۔ اسی دورانیے میں اندرا اور پرکاش کی شادی

ہوجاتی ہے۔اس حادثے کے بعد شیام سندر کی طبیعت میں بہتری آنے لگتی ہے۔اب اس نے نئی زندگی کی شروعات کی ہے اور کافی محنت ومشقت کے بعد ایک کام یاب وکیل بن جاتا ہے تو دوسری طرف اندرا اور پرکاش دنیا سے قطعاً بے نیاز فردوسی زندگی گذار رہے ہیں اور پرکاش کی پراپرٹی،اس کے اہل خانہ غصب کرنے کے درپے ہیں۔معاملہ عدالت میں درج ہوتا ہے تو پرکاش،مقدمے کی پوری کارروائی شیام سندر کے حوالے کردیتا ہے اور خود مطمئن ہوکر کارخانے کے دوسرے معاملات کی درستگی میں مصروف ہوجاتا ہے۔سماعت والے دن شیام سند اُس وکیل کی طرح بحث کررہا ہوتا ہے جس نے پہلی دفعہ کچہری میں قدم رکھا ہو اور اپنی گھبراہٹ اور سراسیمگی پر قابو پانے کی ناکام کوشش میں طفل مکتب کی طرح اصل مطلب سے دور بہکتا جارہا ہو۔نیتجتاً پرکاش مقدمہ ہار جاتا ہے اور اسے ایک سال کی سزا ہوجاتی ہے۔تنہائی کے لمحات میں شیام سندر محسوس کرتا ہے کہ اس کے دل ودماغ سے کوئی بوجھ کم ہوگیا ہو اور خودکلامی کی کیفیت میں ڈوبتا جارہا ہو۔یکایک وہ چلاّ کر کہنا شروع کردیتا ہے کہ ’’اندرا صرف میری ہے،پرکاش کی نہیں۔پرکاش!چور!بدمعاش!فریبی!دغاباز!میں تجھے زندہ نہ چھوڑوں گا۔‘‘اب وہ شہر کے گلی کوچے میں بڑبڑاتا پھرتا ہے،اس کی بے ربط باتوں میں فریبی دغاباز والا جملہ ضرور جڑا ہوتا ہے۔

سید محمد محسن کے اس نفسیاتی افسانے میں سارا معاملہ عشق کا ہے جس میں ایک شخص کسی اپنے کو چاہتے ہوئے بھی اس کا اظہار نہیں کرپاتا کیوں کہ اُسے مکمل یقین ہے کہ وہ تو اپنی ہے۔وہ کسی دوسرے کی جانب اُس نظر سے دیکھ بھی نہیں دیکھ سکتی ہے لیکن عورت کی نفسیات مردوں سے مختلف ہوتی ہے،وہ ظاہری ٹھاٹ دیکھ کسی چیز کی بھی گرویدہ ہوسکتی ہے اور ایسا ہی ہوتا ہے۔پرکاش کی صورت میں وہ عورت اپنا ٹھکانا ڈھونڈ ہی لیتی ہے اور اُسے شیام سندر کا دل توڑنے میں ذرا بھی کوفت نہیں ہوتی۔اسی بات کا انتقام شیام سندر الیکشن کے موقع پر اور عدالت میں مقدمہ ہار کر لیتا ہے جب کہ وہ اپنی زندگی سے خود ہارا ہوا ہے اور یہی انجام اسے پاگل پن کی حد تک لا کھڑا کرتا ہے اور اس کا بنیادی جواز یہی ہے کہ اس کا نفس کچوکے لگا رہا ہے

اور ذہنی داخلی کرب آپس میں اس طرح گڈ مڈ ہو گئے ہیں کہ وہ انتقام لے کر کا اپنی جیت ثابت کرتا ہے اور خود ہی اپنی محبت سے ہار جاتا ہے۔

اس مجموعے کا تیسرا افسانہ ''زہری'' ہے۔زہری کی ملاقات ٹالی گنج کی سنسان سڑک پر رمزو سے ہوتی ہے۔رمزو اپنے خیالات میں کھویا ہوا پیدل چل رہا ہے۔اس نے اپنی لڑکی کی شادی کر دی ہے اور تمام طرح کی ذمہ داریوں سے آزاد ہے،ایک فیکٹری میں کام کرتا ہے البتہ کبھی کبھی اپنی بچّی کو سوچ کر آنسو بہالیا کرتا ہے۔سنسان سڑک پر راستا چلتے اسے جگر خراش چیخ سنائی پڑتی ہے کہ اس کا نام زہری ہے اور پولیس ، اس کے باپ کو پکڑ کر تھانے لے گئی ہے ۔زہری کا کوئی پرسانِ حال نہیں ہوتا تو رمزو اُسے اپنے گھر لے آتا ہے۔دونوں اس زندگی سے بہت خوش ہیں ۔رمزو کو بیٹی کی شکل میں زہری مل گئی ہے اور زہری کو باپ مل گیا ہے ۔اتفاقاً ایسا ہوتا ہے کہ عام کسادبازاری کی وجہ سے سارے کاروبار ماند پڑ جاتے ہیں ،اکثر وبیش تر فیکٹریاں بند ہونے لگتی ہیں ،مزدوروں کی کٹوتی شروع ہونے لگتی ہے،رمزو کو بھی فیکٹری سے نکال دیا جاتا ہے۔اب اس کے پاس کوئی چارہ نہیں ہوتا ہے سوائے اس کے کہ وہ زہری کو لے کر گاؤں واپس آجائے اور کھیتوں پر مزدوری کرے چنانچہ وہ ایسا ہی کرتا ہے ۔گاؤں میں مزدوری سے وہ اپنا اور زہری کا پیٹ بھرتا ہے۔اب اسے زہری کی شادی بیاہ کی فکر لاحق ہوتی ہے۔زہری سے جب وہ شادی کے بارے میں کہتا ہے تو وہ رونے لگتی ہے ۔اسے اپنے اُس سکھی کی یاد آتی ہے جس کا شوہر کبھی گھر نہیں آنے دیتا ہے۔زہری بھی یہی سمجھتی ہے کہ اگر اس کی بھی شادی ہوگئی تو وہ بھی کبھی گھر نہیں آسکے گی ۔انہی دنوں رمزو خواب میں زہری کے باپ کو دیکھتا ہے۔

> ''بڈھا اس سے کہہ رہا تھا''تم زہری کی شادی کے لیے اتنا پریشان کیوں ہو؟تمہارے گھر میں تو خود کوئی نہیں،تمہیں اپنی خدمت کی ضرورت ہے۔زہری اگر بیاہ کر کے چلی جائے گی تو پھر تمہاری دیکھ بھال کون کرے گا،زہری بھی تو تم سے الگ ہونا گوارا نہیں کرتی۔تم خود زہری سے بیاہ

کرلو۔میری اسی میں خوشی ہے۔"(5)

صبح اٹھ کر جب وہ زہری سے خواب کا تذکرہ کرتا ہے تو شادی والی بات سن کر بہت خوش ہوتی ہے فقط اس وجہ سے کہ اُسے گھر چھوڑ کر کہیں نہیں جانا پڑے گا۔ دونوں کی شادی ہو جاتی ہے۔رمزو کی جنسی طلب کی تسکین میں وہ کبھی کوئی تأمل پیش نہیں کرتی اور بے اثری کے ساتھ اپنی خدمت انجام دیتی رہتی ہے۔شاید اس کے دل میں باپ بیٹی والے رشتے نے یہ رخنہ ڈال دیا ہو یا ذہنی ہم آہنگی نہ ہو۔یہی سب کچھ دیکھ کر جو ہر کو اُس کی بھری جوانی پر ترس آتا ہے اور وہ اسے چھیڑ چھاڑ بھی کرتا ہے لیکن زہری کے دل میں ثابت قدمی پاتا ہے اور اپنے آپ سے شرمندہ بھی ہوتا ہے۔اس کے دل میں زہری کی عزت بڑھ جاتی ہے۔انہی دنوں رمزو کئی ماہ بیمار رہ کر اللہ کو پیارا ہو جاتا ہے۔جو ہر کے دل میں بیٹھے عزت کے سبب زہری کو اپنی ماں سے کہہ کر گھر بلوا لیتا ہے۔ یہاں آکر زہری رمزو کو بھولنے لگتی ہے اور اس کے حسن میں بھی شوخی پیدا ہو جاتی ہے ساتھ ہی وہ اپنی طرف اٹھتی ہوئی نگاہوں کا استقبال اپنی نیم وا آنکھوں کی سحر آفریں جنبش اور لبوں کی ایک معنی خیز مسکراہٹ سے کیا کرتی ہے۔اب اُس کی آرزو ہونے لگتی ہے کہ جو ہر پھر للچائی نگاہوں سے اس کی طرف دیکھے اور خود کو اس کے تصرف میں وقف کردے۔لیکن ایسا نہیں ہوتا اور زہری گھر چھوڑ کر ارزانی سے شادی کر لیتی ہے۔چہ جائے کہ ارزانی تاڑی پیتا ہے اور اکثر نشے کی حالت میں آپے سے گزر جاتا ہے لیکن جو ہر کے آگے اپنی شکست محسوس کرنے کے بعد ارزانی کے عیوب اُس کی نظروں سے غائب ہو جاتے ہیں۔اب عالم یہ ہے کہ ارزانی کے دوستوں کی چھیڑ چھاڑ سے اُسے لذت محسوس ہونے لگتی ہے اور رفتہ رفتہ اس نے اپنی جنس گراں بہا کا سودا اُن سبھوں کے ساتھ کرنا شروع کر دیا ہے۔زہری کے گاہک بہت جلد اُس کے حسن کا خزانہ خالی کر دیتے ہیں اور اس کے چہرے کی ساری مٹھاس چوس لیتے ہیں۔اب وہ پاگل خانے میں بند ہے۔اپنے جسم پر وہ کوئی کپڑا نہیں رہنے دیتی اور اپنے عریاں اعضا کی نمائش کر کے خوش ہوتی ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ افسانہ عورت کی جنسی کسک پر مشتمل ہے جس کے اندر صبر کا

مادّہ بھی موجود ہے اور موقع لگتے ہی وہ عریانیت کی حدیں بھی پھلانگ سکتی ہے۔ جنسی جبلت انسان کے اندر سب سے طاقت ور ہوتی ہے اگر ایک عورت شرم وحیا کو بھول جائے تو دنیا میں اس سے زیادہ خطرناک کوئی شے نہیں۔ عورت ایک ایسی شے بھی ہے جو نا قابل تفہیم ہے۔ رمزو اور جوہر کو یہ اندازہ بھی نہ ہوگا کہ زہری ایسا کچھ کر سکتی ہے لیکن بعد کے حالات نے زہری کو ایسا کرنے پر مجبور کیا اور وہ کلی طور پر نفسیاتی الجھن کا شکار ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اب بھی اپنے جسم کی نمائش کر کے خوشی ومسرت محسوس کرتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ ''زہری'' کو مواقع و حالات کے حساب سے جنسی تسکین کا سامان میسر نہیں ہوتا۔ سب سے پہلے اس کی شادی ''رمزو'' سے ہوتی ہے۔ ظاہر ہے یہ شادی رسمی ہوتی ہے کیوں کہ زہری بس یہ سمجھتی ہے کہ اُسے گھر سے باہر نہ جانا پڑے۔ اگر اس کی شادی کسی اور کے ساتھ ہوگئی تو اس کا بھی شوہر اُس کی سہیلی کی طرح مانگنے نہیں آنے دے گا۔ ساتھ ہی بوڑھے شخص سے شادی رچا کر اس کی ذہنی ہم آہنگی نہیں ہوتی۔ اسی لیے بستر پر وہ بیوی ہونے کا ثبوت نہیں دیتی بلکہ بے سدھ پڑ جاتی ہے۔ اس کے حال سے متأثر ہو کر یا یوں کہہ لیں کہ ترس کھا کر ''جوہر'' پیش قدمی کی کوشش کرتا ہے لیکن اُس وقت وہ کسی کی بیوی ہوتی ہے اس لیے جوہر کے مسخروں کا جواب روکھے انداز میں دیتی ہے۔ اس کا اثر جوہر پر یہ پڑتا ہے کہ اُس کے تئیں دل میں عزت بیٹھ جاتی ہے۔ بوڑھے شوہر کے مرنے کے بعد زہری، جوہر سے توقع رکھتی ہے کہ وہ اس سے چھیڑ چھاڑ کرے لیکن جوہر کے دل میں بسی عزت، اس کے اس کام میں مانع آتی ہے لہٰذا وہ ایک شرابی سے شادی کر لیتی ہے تا کہ جنسی تسکین حاصل کر سکے۔ شرابی شوہر کے دوست احباب بھی ہاتھ صاف کرنے لگتے ہیں اور اُسے اس کام میں مزہ آنے لگتا ہے کیوں کہ وہ ازل سے بھوکی ہے اور وہ اس کام کے لیے کچھ سجھائی نہیں دیتا۔

اس ضمن کا ایک اور افسانہ ''ردّعمل'' ہے جو مشرقی عورت کے حقوق اور مردوں کی بالادستی پر مشتمل ہے۔ اس افسانے کا ہیرو ''حسین'' کسی قدر ذہنی آزادی کا قائل ہے۔ جب سے اس نے انگلستان سے تعلیم حاصل کی ہے وہ ہندوستان کے مردوں پر لعن طعن کرتا ہے اور یورپ کی

آزادانہ زندگی کا موازنہ مشرقی عورتوں سے کرتا رہتا ہے۔اس کے خیال میں مشرقی مرد،عورتوں کے حقوق کو پامال کرتے ہیں اسی لیے عورتیں جسمانی اور دماغی طور پر اتنی پست ہوتی ہیں کہ مردوں سے مساویانہ برتاؤ کر ہی نہیں سکتیں۔یہی وجہ ہے کہ یورپ کی زندگی نے حسین کو اس بات کا کامل یقین دلا دیا ہے کہ عورتیں،مردوں سے مساویانہ حقوق طلب کرنے میں بالکل حق بہ جانب ہیں۔انگلینڈ سے واپسی تک اس نے فرنگی عورت سے ہی شادی کرنے کا فیصلہ کیا تھا لیکن جب اُسے یہ خواب پورا ہوتا نظر نہیں آتا ہے تو مجبوراً وہ اپنی نظر ہندوستانی لڑکی کی جانب موڑ دیتا ہے۔اس کا معیار کافی بلند ہے۔لڑکی نہایت تعلیم یافتہ ہو، ذہین اور روشن خیال ہو، اعلا سوسائٹی سے ملنے جلنے کے قابل ہو۔انہی شرطوں کی وجہ سے کوئی ہندوستانی لڑکی اس کی نظر میں جچتی ہی نہیں بالآخر حسین نے خالدہ (بی۔اے) سے شادی کرنے کا فیصلہ کرلیا ہے۔شادی دفعتاً نہیں ہوئی۔پہلے ملاقاتیں ہوئیں ،پھر دوستی پیدا ہوئی اور آخر میں شادی۔حسین جیسی بیوی چاہتا تھا اُسے مل گئی۔خالدہ خوب صورت تھی،تعلیم یافتہ،روشن خیال تھی اور ساتھ ہی فنون لطیفہ کی ماہر بھی تھی۔سوسائٹی کے اعلا سے اعلا طبقے میں اُس کی آؤ بھگت ہوتی تھی۔ان تمام چیزوں سے حسین کو بہت خوشی ہوئی لیکن شادی کے بعد ظاہر ہے،مشرقی ماحول میں مسائل اُس وقت پیدا ہوتے ہیں جب کسی کی بیوی غیر مرد سے باتیں کرے،اس سے تعلقات رکھے خواہ وہ کسی بھی نوعیت کی ہوں۔یہی صورت حال حسین کے ساتھ بھی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب خالدہ کا ایک جگری دوست جمالی اس سے ملاقات کی غرض سے آتا ہے اور دونوں دن دن بھر شہر میں مستی کرتے پھرتے ہیں اور اچانک دارجلنگ جانے کا منصوبہ بھی بنا لیتے ہیں۔بہ ظاہر حسین اس بات کو معمولی طور پر لیتا ہے لیکن ذہنی طور پر کش مکش میں مبتلا ہے۔نفسیاتی روگ اُسے پاگل کیے جارہا ہے۔اسی درمیان وہ حیلہ تلاش کرکے خالدہ کو قبل از وقت واپس بلوالیتا ہے اور کلکتے سے دور اپنے آبائی وطن مدناپور بھیجنے کا فیصلہ کرلیتا ہے۔مدناپور بھیج کر وہ سکون کا سانس لیتا ہے اور اس سے اتنی بے رخی برتتا ہے کہ اس کے کسی بھی خط کا جواب تک نہیں دیتا بالآخر ایک آزاد ذہن کی عورت ایسے دقیانوسی ماحول سے تنگ گھر سے بھاگ کھڑی ہوتی ہے اور اس بات کا حسین پر اتنا

گہرا صدمہ پہنچتا ہے کہ وہ کٹر ملاّ کی سی زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔

مشرقی تہذیب اور عورت کی حیثیت پر مشتمل یہ افسانہ نہایت خوب صورتی سے رقم کیا گیا ہے جہاں مرد ریا کاری، فریب اور حسن کو اصل سمجھ بیٹھتا ہے لیکن جب وہی عورت، اس کی رفیق حیات بن کر آتی ہے تو وہ یہ سوچنا بھی گوارا نہیں کرتا کہ اس کی بیوی کسی غیر مرد کی جانب نظر اُٹھا کر دیکھے۔ اگر ایسا ہوا تو نفسیاتی بیماری میں مبتلا ہو جاتا ہے، وہم اُس کے ذہن میں کچو کے لگاتا ہے اور وہ کوئی حتمی فیصلہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں یہ باتیں، باتوں کی حد تک ٹھیک معلوم ہوتی ہیں لیکن جب ایک شخص عملی زندگی میں قدم رکھتا ہے تو تمام باتیں خواب معلوم ہونے لگتی ہیں۔ انسان کی زندگی میں دو نظریات ہوتے ہیں۔ نظری اور عملی.....۔اور دونوں کا تعلق ایک دوسرے سے نہیں ہوتا۔ ایک شخص نظری طور پر یہ کہہ سکتا ہے کہ اگر اس کی بیوی کسی کے ساتھ تعلقات استوار کرے تو اُسے کوئی قباحت نہیں ہوگی لیکن عملی زندگی میں قدم رکھتے ہی وہ حقیقی اسرار و رموز سے روشناس ہونے لگتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ ہماری تہذیب، ہمارا معاشرہ اور طرز معاشرت ہے جس سے کنارہ کش ہو کر ہم جی ہی نہیں سکتے۔

افسانہ ''طوائف'' نام سے ہی کسی خاص نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یوں تو اردو ادب میں طوائف کو موضوع بنا کر کثیر تعداد میں ناول اور افسانے رقم کیے گئے ہیں اور تقریباً تمام ہی فن پاروں میں یہ بات روا رکھی گئی ہے کہ کوئی بھی لڑکی یا عورت اپنی مرضی سے طوائف بننے پر آمادہ نہیں ہے بل کہ معاشرہ اُسے اس کام کی طرف راغب کرتا ہے اور طوائف بننے پر مجبور کرتا ہے۔ جب کہ ایک عام انسان کو یہی طبقہ سب سے گندا نظر آتا ہے۔ سید محمد محسن کے اس افسانے میں فیروزہ کا کردار بھی زمانے سے نہیں بل کہ اپنے سوتیلے باپ کی نازیبا حرکات سے تنگ آ کر طوائف بننے پر مجبور ہے۔ اس کی ابتدا اسی وقت سے ہو جاتی ہے جب فیروزہ کی ماں اپنے شوہر کے انتقال کے بعد دوسری شادی کر لیتی ہے۔ فیروزہ سوتیلے باپ میں اپنے باپ کے نقوش تلاش کرتی ہے لیکن تلاشِ بسیار کے بعد خاطر خواہ کامیابی نہیں ملتی۔ دوسری طرف عبدال کی نظریں، فیروزہ میں کچھ اور ہی تلاش کر رہی ہوتی ہیں۔ نچلی سوسائٹی کی عورتیں عموماً مردوں

پر حاوی رہا کرتی ہیں اور یہی حال عبدال کا بھی ہے۔ وہ فیروزہ کی ماں سے بہت ڈرتا ہے لیکن موقع ملتے ہی فیروزہ کے حسن پر وار بھی کرتا رہتا ہے۔ فیروزہ مدافعت کے ہتھ کنڈے اپناتی رہتی ہے اور عبدال کے جسموں پر ناخن کے نشانات مرتسم کرتی رہتی ہے بالآخر دونوں ایک دوسرے کے عادات واطوار کے عادی ہو جاتے ہیں۔ ایک دن اچانک فیروزہ کی ماں عبدال اور فیروزہ کے تعلقات اپنی آنکھوں سے دیکھ لیتی ہے۔ وہ چیخ چیخ کر پورے محلے کو سر پر اٹھا لیتی ہے۔ فیروزہ، ماں کے غضب سے بچنے کے لیے کمیا کے گھر جا چھپتی ہے۔ وہ ایک کہنہ مشق بردہ فروش ہے۔ وہ فیروزہ کو شہر کے چکلے ٹھیکیدار کے ہاتھ فروخت کر کے راتوں رات بلاس پور سے غائب کرا دیتی ہے۔ فیروزہ اپنے حسن کی وجہ سے بہت جلد گاہکوں کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔ وہ احساس کم تری کو مٹانے کے لیے گاہکوں کو جلی کٹی سناتی، غیض وغضب کا نشانہ بناتی اور مختلف عنوان سے ان کی ہتک کرتی ہے۔ فیروزہ کا ایک شیدائی اپنی ایک مستقل نشانی اس کے پاس چھوڑ جاتا ہے اور فیروزہ آتشک کی شکار ہو جاتی ہے۔ یہ بات اسے راما بتاتی ہے۔ اس کے بعد فیروزہ راما سے قسمیں لیتی ہے کہ وہ اس راز کو کسی پر افشا نہ کرے گی۔ اب وہ ہر گاہک کو قریب بلا کر پراسرار قہقہے میں گم ہو جاتی ہے اور غیر معمولی کامیابی سے لطف اندوز ہوتی ہے۔

نفسیاتی حوالے سے دیکھا جائے تو سید محمد محسن کا یہ افسانہ ایک طوائف کی اس خوشی کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ بیماری کے پھیلنے کے بعد دوسرے لوگ اس موذی مرض میں مبتلا ہو رہے ہیں۔ وہ ایسی نسل کو تباہ کرنا چاہتی ہے اور خوشی محسوس کرتی ہے کہ جس نے اس کی زندگی سے کھلواڑ کیا ہے۔ اب وہی شخص ایک ایسی جنسی بیماری میں مبتلا ہے جس کا کوئی مستقبل نہیں۔ گویا وہ بھی فیروزہ کی فہرست میں شامل ہو رہے ہیں اور یہ بات فیروزہ کی تسکین کے لیے کافی ہے۔ فیروزہ کا یہ رویہ اُسے فرحت اس لیے بخشتا ہے کہ اُسے مرد ذات سے نفرت ہے جس کی ابتدا اس کے سوتیلے باپ سے شروع ہو کر نئے گاہکوں پر ختم ہوتی ہے۔ مرد ذات سے اس کے دل میں شدید نفرت کا یہ جذبہ واجبی ہے کیوں کہ آج وہ جس جہنم کے دہانے پر کھڑی ہے اُس کا سزاوار صرف اور صرف مرد کی ذات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مردوں کو روگی بنا کر انتقام لیتی ہے۔

افسانہ ''احساس گناہ'' دونو جوانوں کی ذہنی کیفیت کی طرف اشارہ کرتا ہے جس میں دونوں نے جوانی کی دہلیز پر قدم رکھا ہے، ایک ساتھ پلے بڑھے ہیں، ساتھ ہی دور کے رشتے دار ہیں اور شیطان کے بہکاوے میں آ کر درمیان کی دوری مٹا دیتے ہیں یعنی سماج کی لگائی ہوئی بندشوں کو عبور کر جاتے ہیں۔ جمیل گھر سے دور شہر میں رہ کر حصول تعلم کے لیے سرگرداں ہے اور سکینہ، گھر میں خادمہ کی حیثیت سے کام کرتی ہے۔ جمیل تو شہر چلا جاتا ہے لیکن سکینہ کے رحم میں ایسی نشانی چھوڑ جاتا ہے جس کا خمیازہ سکینہ کو ہی بھگتنا پڑتا ہے۔ وہ نفسیاتی مرض میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ وہ اپنی عزت چھپانے کے لیے خودکشی کا ارادہ بھی کرتی ہے اور ساتھ یہ بھی چاہتی ہے کہ اس بات کا علم جمیل کو ہو جائے۔ وہ کسی بہانے جمیل کو لکھ بھیجتی ہے تو جمیل سکتے میں آ جاتا ہے۔ وہ سکینہ کو بچانے کے لیے بہت کچھ کر سکتا ہے لیکن اپنے ماں، باپ، ماموں زاد بہن جس سے اس کا رشتہ طے ہوا ہے، کا خیال آتے ہی خاموشی اختیار کر لیتا ہے۔ ادھر سکینہ اپنے حالات سے تنگ آ کر اور رسوائی کے خوف سے خودکشی کر لیتی ہے۔ اس بات کی خبر جب جمیل کو ملتی ہے تو پاگلوں کی سی حرکتیں کرنے لگتا ہے اور اب اس کے لبوں پر مکمل سکوت طاری ہے۔ نو جوانوں کی نفسیات پر لکھا گیا یہ افسانہ قاری پر کچھ خاص تأثر پیدا نہیں کرتا کیوں کہ اس طرح کے بہت سے افسانے پڑھنے کو مل جاتے ہیں۔ پھر بھی ذہنی کش مکش، نفسیاتی الجھن اور دونوں کے جذبات کی اس افسانے میں عمدہ طریقے سے عکاسی کی گئی ہے۔

شادی سے قبل نفسیاتی کش مکش کی مثال افسانہ ''شکستِ عزم'' ہے جہاں شانتی دو مردوں میں ایک کے انتخاب میں الجھ کر رہ گئی ہے۔ وہ تنہائی کے لمحات میں دونوں کے بارے میں الگ الگ اور مختلف زاویوں سے اپنی رائے قائم کرتی ہے۔ وہ بی اے فائنل کی طالبہ ہے ساتھ ہی سریش اور جگندر اُس کے کلاس فیلو ہیں۔ چوں کہ وہ کامیابی کی اونچی اڑان اڑنا چاہتی ہے اسی لیے اس کے لیے سب سے بڑا مسئلہ اپنے مستقبل کے تحفظ کا ہے۔ کبھی وہ محسوس کرتی ہے کہ جگندر جذبات و محسوسات سے بالکل مبرّا، افکار کا مجسّمہ اور ازدواجی زندگی کی صلاحیتوں سے قطعاً عاری ہے۔ کبھی وہ سریش کو تمکنت اور وقار کے مردانہ جوہر سے یکسر خالی پاتی ہے۔ مجموعی

طور پر وہ دماغی الجھن کا شکار ہوتی چلی جاتی ہے۔اسی ادھیڑ بُن میں سریش کی شادی ہو جاتی ہے لٰہذا اب اُس نے ساری توجہ جگندر پر صرف کر دی ہے۔اس کے علاوہ شانتی موجودہ طبقہ نسواں کی ایک کامیاب پیداوار بھی ہے۔اُسے لگتا ہے کہ عورت کی تعلیم و تربیت کا حق ازلی ہے۔لٰہذا اُسے طبقہ نسواں کے لیے شمع ہدایت بننا ہے اور اس کام کے لیے جگندر سے بہتر شخص کوئی ہو ہی نہیں سکتا ہے جو اس کے جذبات کا پاس و لحاظ رکھے۔جگندر ہی اس کے اعلا مقاصد کے حصول میں اس کا ہاتھ بٹا سکتا ہے۔جگندر کو طبقہ نسواں سے نہ صرف ہمدردی ہے بل کہ اسے اس کا اعتراف بھی کہ عورتیں، مرد کے ہاتھوں بڑی بے انصافی کا شکار ہوئی ہیں۔یہی سب سوچ کر شانتی نے اُسی کا انتخاب کیا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ وہ اپنے جذبات کا اظہار کس بہانے سے کرے کیوں کہ وہ مکمل مشرقی لڑکی ہے۔اس کا گھرانا بھی کچھ اسی طرح کا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کی ماں اب تک اپنی شادی کے ذکر سے شرماتی رہی ہے۔

شانتی اکثر سوچتی کہ کاش جگندر اس کام کی پہل کرے لیکن اس کے مزاج کو دیکھ کر فوری طور پر یہ ضرور کہا جا سکتا تھا کہ جگندر ان تمام باتوں سے مبرّا ہے۔انہی دنوں جگندر کا افسانہ ''شادی'' کسی رسالے میں چھپتا ہے جسے شانتی نے بہ غور پڑھتی ہے اور اُسے ایک بہانہ ہاتھ لگتا ہے کہ افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے اپنی بات بھی اچانک رکھ دے اور جگندر کو اس بات کا احساس بھی ہو جائے۔بہرحال وہ اپنے دل کی بات رکھ ہی دیتی ہے تو جگندر کے دل میں بھی خوشی کی لہر دوڑ جاتی ہے اور اس نے برجستہ کہتا ہے:

> ''شانتی میں بھی اپنے دل میں کب سے یہ راز چھپائے بیٹھا تھا لیکن زبان کھولنے کی ہمت نہ ہوتی تھی۔میں شرمندہ ہوں کہ میں نے اخلاقی جراُت سے کام نہ لیا اور آخر تمہیں لب کشائی پر مجبور ہونا پڑا۔مجھے امید ہے تم مجھے معاف کر دوگی۔''(6)

اس کے بعد جگندر آل انڈیا اکنامک کانفرنس کے لیے خطبۂ صدارت تیار کرنے میں منہمک ہو جاتا ہے جب کہ دونوں کی شادی کے ایک سال سے زیادہ کا عرصہ گذر چکا ہے۔وہ

اپنے کاموں میں اتنا مشغول رہتا کہ شانتی کو وقت دینے کی فرصت ہی نہیں ملتی۔ اسی وجہ سے شانتی کی دل چسپیوں کی حرارت رفتہ رفتہ ٹھنڈی پڑنے لگتی ہے اور ذہنی الجھن کی شکار بھی اسی باعث ہو جاتی ہے۔ دوسری طرف سریش نے نرملا سے شادی رچالی ہے اور وہ انہی کے پاس جاکر دل بہلانا چاہتی ہے لیکن وہاں دونوں میاں بیوی کی زندہ دلی اور بے پناہ محبت دیکھ کر چکرا جاتی ہے اور کمرے سے باہر نکلتے ہوئے اس کا سر دیوار سے ٹکرا جاتا ہے اور وہ فرش پر ڈھیر ہو جاتی ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو سید محمد محسن کا یہ افسانہ شادی کے بعد میاں بیوی کے مابین ناخوش گوار صورت حال پیدا ہونے کی نفسیات کو پیش کرتا ہے۔ جہاں ایک طرف عورت مرد ٹینشن سے نجات پانے کے لیے شادی کرتے ہیں تو دوسری طرف ان کی ذہنی آزادی بھی سلب ہو جاتی ہے اور رفتہ رفتہ مرد وزن نفسیاتی گرہ کو سلجھانے میں پوری زندگی کوشاں رہتے ہیں لیکن ہی ناکامی ان کے ہاتھ آتی ہے۔

سید محمد محسن کا افسانہ ''فرار'' کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ یہ افسانہ نہیں بلکہ زبردستی نفسیات کے ضمن میں اسے افسانہ بنایا جا رہا ہو۔ افسانے کی ابتدا سے اس کی جھلک صاف طور پر محسوس ہوتی ہے۔ پہلے محمود کی ماں اور باپ کے ناخوش گوار حالات کا ذکر ہے جو بعد میں منظر عام سے بالکل غائب ہو جاتے ہیں۔ محمود نفسیاتی مریض اسی وقت ہو جاتا ہے جب اس کے والدین آپس میں لڑتے ہیں اور اس کی ماں اپنے میاں پر حکومت کرنے سے دریغ نہیں کرتی۔ بات بات پر لڑائی جھگڑا کرنا جیسے اُن کا مقدر رہو۔ یہاں یہ بھی وضاحت ضروری ہے کہ محمود اُن دونوں کو اپنا حقیقی ماں باپ مانتا ہے جب کہ اس کے والدین کا تو بچپن ہی میں انتقال ہو گیا تھا۔ گھر کے انہی حالات سے تنگ آکر محمود یونی ورسٹی کے ہاسٹل میں رہتا ہے۔ نہایت شریف ذہنیت کا مالک ہے۔ فقط اپنی پڑھائی سے مطلب رکھتا ہے۔ یونیورسٹی کی تعلیم سے فراغت کے بعد محمود کو ڈپٹی کلکٹر کی نوکری مل جاتی ہے۔ بڑے بڑے گھرانوں سے پیام آنے لگتے ہیں۔ محمود کافی غور وخوض کے بعد رشتے کو مسترد کر دیتا ہے۔ کہیں

گھرانا اچھا ہوتا ہے تو لڑکی تعلیم یافتہ نہیں ہوتی۔لڑکی تعلیم یافتہ ہوتی ہے تو خاندان میں کوئی نہ کوئی کسر پائی جاتی ہے۔کبھی لڑکی کے باپ رشتہ کیے جانے کے قابل نہیں ٹھہرتے تو کبھی لڑکے کے حقیقی چچا کسی اخلاقی کم زوری کے شکار پائے جاتے۔اس طرح کافی مدت گزر جاتی ہے اور محمود کسی نسبت کا انتخاب نہیں کرسکتا ہے۔رفتہ رفتہ نسبتوں میں کمی ہونے لگتی ہے اور محلّے کے لوگوں میں عجیب عجیب سی باتیں بھی ہونے لگتی ہیں۔کوئی کہتا شادی کے قابل ہی نہیں ہے تو کوئی کہتا کہ بچپن میں ہی شادی ہوگئی ہے جب کہ حقیقت میں محمود شادی کا غایت درجہ خواہش مند ہے۔اب اس نے پرانی نسبتوں پر از سرِنو غور کرنا شروع کر دیا ہے۔از سرِنو رشتے کی چھیڑ چھاڑ کراتا ہے اور بات پکّی ہوجاتی ہے لیکن رخصتی لڑکی کے میٹریکولیشن پاس کرنے تک ملتوی رکھی جاتی ہے۔امتحان کا نتیجہ زبیدہ کی خاطر خواہ کام یابی کا مژدہ لاتا ہے۔محمود بھی خوشی سے دیوانہ ہوجاتا ہے۔امتحان کی کام یابی پر مبارک بادی کا خاص تار وہ اپنی سسرال روانہ کرتا ہے لیکن تار بجائے مبارک باد کے تعزیت کا نکل آتا ہے۔محمود کو ٹیلی گرام گائڈ سے تار کا نمبر نقل کرنے میں غلطی ہو جاتی ہے اور بجائے 'مبارک باد' کے 'تعزیت' کا نمبر تار کے فارم لکھ دیتا ہے۔ سسرال والے اس فروگذاشت کو فوراً سمجھ جاتے ہیں جب کہ محمود ان معاملات سے بالکل بے خبر ہے۔شادی کی تیاری مکمل کر کے جب وہ سسرال پہنچتا ہے تو وہاں سکوت چھایا ہوا ہوتا ہے اور یہ غلطی محمود کی جلد بازی کی وجہ سے ہوجاتی ہے جسے شادی کی عجلت تھی اور وقت نکلا جا رہا تھا۔ محمود کی اس ذہنی بیماری کو احساس کمتری سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔اس حوالے سے محمد اقبال سلمان کی کتاب ''نفسیات: سب کے لیے'' میں ''احساس کمتری'' کا عنوان قائم کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''احساس کمتری کے مریضوں میں بسا اوقات الٹا ردعمل ہوتا ہے۔ان کے دل ودماغ پر آرزو پسندی کا خطرناک رجحان ڈیرے ڈال لیتا ہے۔عام طور پر یہ حالت زندگی کے ٹھوس حقائق سے فرار کے بعد پیدا ہوتی ہے۔مریض راتوں ہی کو خواب دیکھنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ جاگتے میں بھی خواب دیکھتا

رہتا ہے، ہوائی قلعے تعمیر کرتا ہے، مال و دولت سے کھیلتا ہے، عیش وعشرت میں مگن رہتا ہے اور شہزادوں کی سی زندگی بسر کرتا ہے۔ یہ ذہنی کیفیت بے حد مہلک ثابت ہوتی ہے، سعی و عمل اور جد و جہد کی صلاحیتیں بہ تدریج ختم ہوجاتی ہیں اور انسان بالکل ناکارہ ہوکر رہ جاتا ہے۔''(7)

ابتدا ہی سے محمود کے اندر سوتیلے والدین کے مابین لڑائی جھگڑوں کی وجہ سے ذہنی الجھن پیدا ہوتی ہے۔ جب شادی کا وقت آتا ہے تو اسی احساس کمتری کو زائل کرنے کے لیے ایسی لڑکی کا انتخاب کرنا چاہتا ہے جو اس کے مزاج کے موافق ہو۔ اسی شش و پنج میں اس کی عمر ضائع ہونے لگتی ہے بالآخر ایسی ہی لڑکی پر اکتفا کرتا ہے جسے وہ کئی سالوں قبل مسترد کر چکا تھا۔

افسانہ ''نئی ماما'' میاں بیوی اور نوکرانی کے گرد گھومتا ہے جہاں عورت کو بس یہی شک ہوتا ہے کہ اُس کا شوہر نئی ماما کے آنے کے بعد اُس سے بے اعتنائی برت رہا ہے۔ ابتدائی دنوں میں ذاکر یہ خیال کرتا ہے کہ جوان ماما کو گھر میں رکھنا ٹھیک نہیں ہے لیکن یہ سوچ کر اپنا نظریہ بدلتا ہے کہ بیوہ عورت آخر جائے تو جائے کہاں؟ اسی کش مکش میں وہ اپنے دن گزارنے لگتا ہے۔ اس کی بیوی زبیدہ آئے دن بیمار رہتی ہے جیسے بیماری ہی اس کا مقدر ہو۔ وہ کبھی کبھار اپنی صحت کی خرابی کو لے کر جھنجھلا سی جاتی ہے لیکن ذاکر اُسے دلاسہ دیتا رہتا ہے۔ نئی ماما کے خوب صورت چہرے کو دیکھ کر اس کا ایمان ڈگمگانے لگتا ہے۔ دھیرے دھیرے نئی ماما کا گداز جسم ذاکر کے تصور پر منعکس ہو جاتا ہے اور سرشاری طاری ہونے لگتی ہے۔ نیم بے خوابی میں زبیدہ پر اُسے نئی ماما کا دھوکا بھی ہوتا ہے۔ بیوی کے تئیں اس کے رویّے میں تبدیلی ہونے لگتی ہے۔ رفتہ رفتہ نئی ماما اور ذاکر ایک دوسرے کو نظر بھر دیکھنے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ زبیدہ یہ سب دیکھتے ہوئے نئی ماما کو دوسرے بہانے سے ڈانٹتی ہے تو ذاکر زبیدہ سے ہی اُس کی بدمزاجی کا نوحہ کرتا ہے اور یہ بات زبیدہ کے لیے انہونی ہے کہ اس سے پہلے ذاکر کے رویّے میں وہ اس طرح کی تبدیلی کبھی نہیں دیکھی تھی۔ اب وہ اور بھی زیادہ بیمار رہنے لگی ہے۔ اُسے بخار نے بہت زیادہ پریشان کر دیا ہے جس کی وجہ سے ذاکر کو بھی رات جاگ کر اُس کی خدمت کرنی پڑتی

ہے۔ کچھ دیر بعد وہ چاہتا ہے کہ ماما کو پاس بٹھا کر خود آرام کرے اور ماما کے کمرے میں چلا جاتا ہے۔ وہاں کا منظر ملاحظہ ہو:

> ''اس نے دھیمی آواز سے ماما کو پکارا۔ نئی ماما جاگ رہی تھی ۔آواز سنتے ہی باز و کے کمرے سے نکل کر ذاکر کے سامنے آ کھڑی ہوئی ۔ ذاکر اُسے ضروری ہدایت کرنے کی غرض سے اس کے قریب ہو گیا۔ چاندنی میں اس کی آنکھیں ماما کی نظروں سے دو چار ہو گئیں ۔اس کے جسم میں بجلی سی کوند گئی ۔ماما سے کچھ کہنے کے بجائے اس نے ماما کا خوب صورت ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا اور اضطراری طور پر اس کے ساتھ باز و کے کمرے میں چلا گیا۔ دوسرے ہی لمحے اس کا ہاتھ ماما کی گردن میں حمائل ہو چکا تھا اور ماما اس کی آغوش میں تھی''!!(8)

شروع میں ذاکر نے خود ہی یہ اعتراض کرتا تھا کہ نئی ماما رکھنے کی کیا ضرورت ہے لیکن اس کا حسن دیکھ کر نفسیاتی کش مکش میں گھر جاتا ہے اور اس کے حصول کے لیے بیوی سے بھی بے اعتنائی برتنے لگتا ہے۔ بیوی کو یہ ہرگز گوارا نہیں کہ نئی ماما، اس کی سوت بن کر ذاکر کی زندگی میں داخل ہو لیکن ذاکر اور نئی ماما کی خاموش محبت رہوس زبیدہ کی باتوں پر پانی پھیر دیتی ہے کیوں کہ ایک گھر میں عورت کا وجود اسی وقت معتبر مانا جاتا ہے کہ وہ اپنے شوہر کی جنسی تسکین کا سامان میسر کرے۔ مرد کی جنسی پیچیدگیوں کو عورت ہی نہیں سمجھے گی یا اس کی کمی پوری نہیں کرے گی تو بیوی کے گھر میں رہنے کا مقصد ہی فوت ہو جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ ذاکر نے نئی ماما سے اپنی تشنگی بجھانے پر مجبور ہے۔

افسانہ ''جھوٹی بھوک'' دو دوستوں کے بیچ مذہبی کشیدگی کو واضح کرتا ہے۔ لڑکے کے پڑوس میں پنجابی فیملی کرائے پر رہنے آتی ہے جسے لڑکا کئی دنوں سے دیکھ رہا ہوتا ہے۔ وہ لڑکی عمر میں تو چھوٹی ہے لیکن اپنا سب کچھ نچھاور کرنے کو تیار ہے اور یہ نوبت ٹیوشن پڑھانے کے بعد آتی ہے ۔پڑھانے کے دوران رانو اُسے بہت قریب محسوس کرتی ہے۔ جب وہ کبھی

تاخیر سے اس کے گھر جاتا ہے یا کچھ دنوں تک نہیں جاتا ہے تو بے چین سی ہو جاتی ہے۔امتحان ختم ہونے کے بعد لڑکے کے پاس کوئی جواز نہیں ہوتا کہ اس کے گھر جائے پھر بھی وہ رانو کے اصرار پر چلا جاتا ہے۔ان کے مابین ہر طرح کی باتیں ہوا کرتی ہیں۔ایک دن وہ اپنے قریبی دوست یعنی ٹیوشن ماسٹر سے سوال پوچھ بیٹھتی ہے کہ ''یہ سول میرج کیا ہے؟''اس کی باتوں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس مفہوم سے واقف ہے اور اس کو اپنی جانب راغب کرنا چاہتی ہے۔وہ جواب تو دے دیتا ہے ساتھ ہی یہ بھی سوچتا ہے کہ ''شاید رانو اُس سے سول میرج کرنے کو تیار ہے۔''اس ملاقات کے بعد وہ رانو سے چاہتے ہوئے بھی نہیں مل پاتا ہے۔دنیا بھر کی الجھنیں اس سے چمٹ جاتی ہیں اور رانو اُس کی یاد سے بے حال ہو جاتی ہے۔وہ بڑی منت سماجت کر کے اسے بلواتی ہے،مخفی طور پر اپنی بے چینی کا اظہار کرتی ہے لیکن پھر بھی وہ نہیں جا پاتا ہے۔ایک رات وہ کمرے میں پڑھ رہا ہوتا ہے کہ وہ اپنے سامنے رانو کو پاتا ہے۔وہ مبہوت سا بیٹھا رانو کی طرف حیرت سے دیکھ رہا ہوتا ہے وہ اس کے قریب آجاتی ہے۔یہ دیکھ کر وہ رانو کو گھر جانے کی بات کرتا ہے اور یہ بھی پوچھتا ہے کہ وہ کیوں آئی ہے؟وہ جواباً کہتی ہے کہ وہ معافی مانگنے آئی ہے اور اس کا ارادہ گھر لوٹ جانے کا نہیں بل کہ ساتھ رہنے کا ہے۔یہ حالت دیکھ وہ پریشان ہوتا ہے اور شور مچانے کی دھمکی دے ڈالتا ہے۔رانو غیر متوقع جواب سن کر ''کمینے'' کہتے ہوئے گھر سے چلی جاتی ہے۔

یہ افسانہ ایک خاص عمر کے نوجوانوں کی ذہنی نفسیات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ انسان کی زندگی میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ جذبات میں آکر معاشرے کی حد بندیوں کو توڑ کر سب کچھ کرنے کو تیار ہوتے ہیں۔رانو بھی اسی طرح کی جذباتی لڑکی ہے جو شادی کرنے کی غرض سے آتی ہے لیکن وہ لڑکا معاشرے کی حد بندیوں میں جکڑا ہوا ہے کیوں کہ اُس کی عمر ٹین ایج سے تجاوز کر چکی ہے۔اس امر میں یہ بات پوشیدہ ہے کہ اُس لڑکے کے سامنے مذہب آڑے آتا ہے۔اس کا تعلق مسلم گھرانے سے ہے جب کہ لڑکی سکھ ہے۔ڈاکٹر محمد اجمل،اپنی کتاب میں ژنگ کے مذہبی خیالات کے حوالے سے نہایت معقول بات کہی ہے۔ان کے بہ قول:

''ژنگ یہ بھی سمجھتا ہے کہ عقیدہ اگر سلامت روی پر استوار ہے تو وہ عقل کی تجسس سے لرزاں اور پریشاں نہیں ہوتا۔ جہاں عقل پر تشکک کے کواڑ بند کر دیتا ہے، وہ صحیح عقیدہ نہیں رہتا بلکہ سکوک کے یلغار کے خلاف ایک دفاعی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ پھر اس کا تفاعل فقط یہ ہو جاتا ہے کہ وہ شکوک اور شبہات کو ہر طرح دبائے، نہ ان کی آواز اپنے دل تک پہنچائے اور نہ کسی اور سے ایسے شکوک سن کر مضطرب اور متحیر ہو۔ صاحبِ عقیدہ لوگ اپنی عقل کو بھی استعمال کرتے ہیں اور عقل کے دلائل کو منطقی حد تک پہنچاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ صحیح ایمان اور سلیم عقیدہ رکھنے والے اکثر و بیشتر اپنے عہد میں طعن و تشنیع کا ہدف بنتے ہیں اور بسا اوقات انہیں 'کافر' بھی گردانا جاتا ہے۔''(9)

افسانہ ''لذت آزار'' سندری کی داستان حیات ہے جو زمانے کے ہاتھوں اپنا وقار کھو چکی ہے اور تقدیر سے اس کا شکوہ کرتی ہے۔ جب وہ چھ سال کی تھی کہ اس کی ماں مرگئی تھی اور وہ بچّی کو چچی کے حوالے کر گئی تھی۔ سندری جب بڑی ہوتی ہے تو گھر کے کام کاج اس کے کاندھوں پر آگرتے ہیں۔ اس طرح سے وہ کولہو کا بیل ہو کر رہ جاتی ہے۔ کوئی غلطی اس سے سرزد ہوتی ہے تو اس کی چاچی بہت پیٹتی اور اکثر ایسا ہوتا کہ کھانا بند کر دیتی۔ سندری کے لیے سب سے سنگین سزا پیٹ کی مار ہوا کرتی۔ گھر کے سارے لوگ اس کی نظروں کے سامنے بھر بھر پیٹ کھا رہے ہوتے۔ وہ اُن کے آگے کھانے کی چیزیں لا کر رکھتی، جوٹھے برتن صاف کرتی لیکن بچا کھچا کھانا اُسے دکھا کر گلی کے کتوں کی نذر کر دیا جاتا۔ گھر کے کام کاج کے علاوہ چچیرے بھائی ''چھکو'' کے ناز نخرے بھی سہنے پڑتے، پیر دبانے پڑتے۔ چھکو، ماں کا اکلوتا بیٹا تھا جس کی پرورش گلی کے کتوں کی طرح آزاد اور بے پرواہ ہو رہی تھی۔ ایک رات پیر داتبے اونگھ کر زمین پر گر گئی پہلے تو چھکو نے چٹکی لی پھر ایسی چپت لگائی کہ وہ چت ہو کر زمین پر گر پڑتی ہے۔ لالٹین کی مدھم روشنی اُسے پہلی بار سندری کے شباب کی خبر ملتی ہے اور وہ بھوکے شیر کی طرح سندری پر ٹوٹ

پڑتا ہے۔سندری بے قابو ہو جاتی ہے اور چھکو کی ہوس نا کی پہلی بار ایک نہایت جاں گسل لیکن لذت مآب تجربہ سے آشنا ہوتی ہے۔چھکو برابر سندری کے شباب پر چھاپ مارتا رہتا ہے۔

دوسری طرف جب گاؤں والے سندری کی چاچی سے اس کی بابت شادی پر اصرار کرتے ہیں تو وہ اپنے فرض سے چھٹکارا پانے کے لیے ایک دواہ لڑکے سے شادی کر دیتے ہیں جو شراب پی کر مست رہتا ہے اور آخر کار چند دن بیمار رہ کر مر جاتا ہے۔اس کے بعد اگر سندری کی ملاقات ''مینا'' سے نہ ہوتی تو واقعی اس کی زندگی اجیرن بن جاتی ہے۔مینا اُسے بمبئی لے گئی جہاں اس نے نئی زندگی کی ابتدا کی۔اس کی تقدیر نے کروٹ بدلی گویا کسی اجاڑ اور بنجر زمین کے نیچے خزانہ نکل آئے۔سندری کا شمار ہندوستان کی مشہور ترین ایکٹرس میں ہونے لگتا ہے لیکن وہاں کوئی اُسے سندری کے نام سے نہیں ''مس اندرادیوی'' کے نام سے جانتا ہے۔سندری کی گھناؤنی شخصیت مس اندرا کے روپ میں اپنے اندر سوسائٹی کے ارمانوں کی دنیا بسائے ہوئے ہے۔اس کے چاہنے والوں کا حلقہ وسیع سے وسیع تر ہوجاتا ہے۔دھیرے دھیرے سندری فلمی دنیا کی اصطلاحات سے واقف ہوجاتی ہے۔اب اُسے تعریفوں کے جملے اور حسن کے چرچوں سے کوئی فرق نہ پڑتا۔رفتہ رفتہ سندری کے اس انوکھے انداز کا چرچا کافی پھیل جاتا ہے اور اس کی غیر فلمی زندگی کا جمود اور بے کیفی فلم پرستاروں کے لیے ایک معمّا بن جاتی ہے۔انہی دنوں ایک فلم کمپنی کے مینیجر کو اس سے محبت ہوجاتی ہے۔وہ کھانے کی دعوت پر بلاتا ہے اور اُس کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے اپنے دل کے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔نتیجے میں اس کے اندر کوئی اثر نہیں ہوتا۔اسی اثنا سندری کی انگلیاں اِکبارگی مینجر کے کلّے پر بجتی ہے اور مینجر طمانچہ کھا کر اور بھی حیران ہو جاتا ہے۔اُسے پشیمانی ہوتی ہے اور غلطی کی معافی مانگ کر چلا جاتا ہے لیکن سندری غصّے سے ہانپ رہی ہوتی ہے اور کرسیوں سے ٹکراتی غضب ناک طور پر قدم بڑھاتی مینجر کے مکان سے نکل جاتی ہے۔

اس افسانے میں سید محمد محسن نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ سندری ایک طرف کام یابی کی سیڑھیاں چڑھ رہی تھی لیکن اس کا ماضی ساتھ چھوڑنے کو تیار نہ تھا۔ وہ پرانی یادوں

کود ہرا کر بے چین سی ہوجاتی اور اُسے یہ بھی معلوم تھا کہ اُس کا بچپن سے اب تک استحصال ہوتا رہا ہے ، ہر شخص اپنے اپنے طریقے سے اُسے لوٹنے کی کوشش کر رہا ہے ۔ رجھنی کی ماں ، چھکو، اس کا بوڑھا شوہر، فلمی دنیا سے وابستہ ادا کار حتی کہ منیجر تمام لوگ اُسے استعمال کر رہے ہیں گویا اسی کام کے لیے پیدا ہوئی ہے ۔ یاد ماضی اُسے کے لیے عذاب بن گئی ہے جس سے پیچھا چھڑانا ناممکن ہے۔

افسانہ ''باغی'' حامد کی ذہنی الجھنوں اور مصیبتوں کو واضح کرتا ہے جس کا چچیرا بھائی ذاکر اس کے مال اور زمین و جائیداد کو غصب کر ڈالتا ہے جس سے پریشان ہوکر وہ اپنی بہن کے ساتھ گاؤں چھوڑنے کا ارادہ کر لیتا ہے ۔ وجہ صرف یہ ہے کہ ذاکر نے اپنے گھر کو بھٹی خانہ بنا دیا ہے ۔ اس کی بیوی ، میاں کی بے اعتنائیوں سے عاجز آ کر میکہ جا چکی ہے اور ذاکر اپنی بہن رشیدہ کو تنہا چھوڑ نا نہیں چاہتا۔ وہ اسٹیشن پر کھڑا سوچ رہا ہے کہ جائے تو کہاں جائے؟ تب اُسے مونگیر کے دوست مظہر کا خیال آتا ہے اور وہ ٹکٹ کٹا کر مظہر کے گھر آ دھمکتا ہے ۔ مظہر بھی اس کی بہن پر غلط نگاہ ڈالنے کی کوشش کرتا ہے ۔ وہاں کے حالات دیکھ کر حامد اور بھی پریشان ہوتا ہے اور اسی رات رشیدہ کے ہم راہ چوری چھپے مونگیر سے پٹنہ چلا جاتا ہے ۔ وہاں اسے کافی محنت کے بعد مترا اینڈ سنز موٹر ورکشاپ میں ملازمت مل جاتی ہے لیکن وہاں بھی مسز مترا حامد پر غلط نظر ڈالنے لگتی ہے اور وہ کوششیں بھی کرتی ہے لیکن حامد اُس ناپاک ارادے کو مکمل نہیں ہونے دیتا اور کسی طرح سے جان چھڑا کر کوٹھی سے بھاگ جاتا ہے ۔ اب اس کے پاس کوئی صورت نہیں کہ کہاں جائے ، اسے ساری دنیا سے خوف آنے لگتا ہے ۔ اس کے ذہن میں مذہب ، اخلاق ، قانون ، شرم وحیا سب بے معنی ہو جاتے ہیں اور اچانک وہ اپنی بہن راشدہ کے پلنگ پر جست لگاتا ہے اور اپنی آغوش میں دبوچ لیتا ہے اور خونخوار بھیڑیے کی طرح راشدہ کے لب چوسنے لگتا ہے۔

حامد کی ذہنی بیماری کا یہ عالم ہے کہ وہ اپنی ہی بہن کے ساتھ ناجائز تعلقات قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے کیوں کہ اس کے سامنے مذہب ، اخلاق ، قانون ، شرم وحیا جیسی اصطلاحات بے

معنی ہوگئی ہیں اور ذہن الجھنوں کو برداشت نہ کرکے یہ عمل کر بیٹھتا ہے۔اس نے محسوس کیا ہے کہ جنس ہی ایسا عمل ہے جس کے پیچھے پوری دنیا بھاگ رہی ہے اور وہ اس سے صرف نظر نہیں کرسکتا۔یہی وجہ ہے کہ اس نے الجھنوں سے نجات پانے کے لیے یہ راستا اختیار کیا ہے۔یہ مکمل نفسیاتی افسانہ ہے جو جنسیات کی گرہ کھولتا ہے۔یہاں حامد یہ سمجھ لیتا ہے کہ جنس ہی ایسی شے ہے جو ہر انسان پر حاوی ہے۔کبھی مرد،عورت کو حاصل کرنا چاہتا ہے تو کبھی عورت،مرد کا استحصال کرتی ہے۔

افسانہ ''ماں'' بھی ذہنی نفسیات کی کہانی ہے۔ماں جیسی عظیم نعمت کے دارفانی سے کوچ کر جانے کے کرب سے کون واقف نہیں؟ایک ماں ہی کا رشتہ ہے جو پوری بنی نوع انسان میں سب سے پرخلوص ہے بقیہ تمام رشتے شک کے دائرے میں ہیں۔یہی حال اس کردار کا ہے جس کی ماں اُسے تنہا چھوڑ کر دنیا سے رخصت ہو چکی ہے۔اب اس کا دل کہیں نہیں لگتا ہے۔وہ شہر شہر گھومتا ہے لیکن پھر بھی اس کا دل وہاں نہیں لگتا۔اس کے بعد وہ نظام الدین اولیا کے مزار کی طرف چلا جاتا ہے جہاں وہ ایک سیاہ برقعہ پوش عورت کو دیکھتا ہے جو اپنے گاہک اور رزق کی دعائیں مانگنے آتی ہے جس کا اس شخص کو دعاؤں کے سلسلے میں قطعاً احساس نہیں ہے۔جب وہ مزار سے نکلنے لگتی ہے تو وہ بھی عورت کے پیچھے ہو لیتا ہے جس کا نام ''شاما'' ہے جو بازاری عورت ہے لیکن وہاں پہنچ کر وہ شخص بجائے کچھ کرنے کے اس کی گود میں سسکیاں لے کر رونے لگتا ہے۔یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اُس شخص کو ہر عورت کے اندر ایک ماں کا روپ دکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ موقع ومحل کو نہ سمجھتے ہوئے شاما کے گھر داخل ہو کر اس کی بانہوں میں سر رکھ کر سسکیاں لینے لگتا ہے کیوں کہ عورت کے ایک ہی روپ کو اس نے دیکھا ہے اور اسی روپ کا اطلاق پوری عورتوں پر کرتا ہے۔

سید محمد محسن کے مجموعے کا آخری افسانہ ''خون کا اثر'' ہے جو نفسیاتی وہم کو بنیاد بنا کر رقم کیا گیا ہے۔واقعہ یوں ہے کہ سعید کی بیوی زبیدہ کی حالت دن بہ دن بگڑتی جاتی ہے اور ڈاکٹر گھوش،خون کے انتظام کرنے کا مشورہ دیتا ہے اور یہ بھی ہدایت کرتا ہے کہ تندرست آدمی کا

خون زیادہ سودمند ہوگا ۔ سعید کی نظروں کے سامنے جمّن کا چہرہ گھوم جاتا ہے جواس کے گھر کا ملازم ہے۔خون دینے کے بعد زبیدہ کی طبیعت میں سدھار آ جاتا ہے لیکن سعید یہ سوچ کر پریشان ہوتا ہے کہ خون کا اثر ہوگیا تو؟اس کے بعد زبیدہ کی زبان سے جمّن پر ترس کھانے کی بات سنتا ہے تو وہ یہی سمجھتا ہے کہ زبیدہ کے دل میں جمّن کے لیے جگہ بنتی جارہی ہے۔اس کے بعد سعید کے ذہن پر بس جمّن سوار ہے۔اب وہ جمّن کو بہانے سے ڈانٹ کر گھر سے نکل جانے کا حکم دیتا ہے اور جمن خاموشی سے چلا جاتا ہے۔اس رویّے کی تبدیلی کی بنیادی وجہ سعید کا وہم ہے جو اس کے اندر جمن کے خون دینے سے پیدا ہوا ہے جب کہ معاملہ کچھ بھی نہیں ہے بلکہ سعید میں وہم کی بیماری پنپنے لگتی ہے اور یہ وہم اس وقت سے سر اٹھانے لگتا ہے جب جمن خون دیتا ہے اور سعید اپنی بیوی سے اُسی کے بارے میں تعریفی جملے سنتا ہے۔یہ مرد کی احساس کمتری ہے۔وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ میری نے اگر جمن کے ساتھ کچھ کیا تو میرا کیا ہوگا!!!!

سید محمد محسن کے اکلوتے افسانوی مجموعے کے تمام افسانوں پر سرسری نظر ڈالنے کے بعد قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ افسانہ نگار نے تمام افسانوں پر نفسیاتی الجھن کا لیبل لگایا ہے۔یوں تو تمام افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں نفسیاتی حوالہ مل جائے گا لیکن اردو کے معدودے چند افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جنھوں نے خصوصی طور پر نفسیاتی حوالے سے افسانے لکھے ہیں۔انھی افسانہ نگاروں میں سید محمد محسن بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ان کے افسانوں میں لاشعور،احساس کم تری،قوت فیصلہ،ذہنی تھکن،خوف،خود احساسی،ڈراؤنے خواب،مذہب اور اسی طرح کے دوسرے حوالے بھی مل جاتے ہیں۔مجموعی طور پر دیکھا جائے تو نفسیاتی حوالے سے سید محمد محسن کا یہ مجموعہ نفسیات کے باب میں نئے دریچے وا کرتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ سید محمد محسن۔انوکھی مسکراہٹ (دیباچہ)۔خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔2008ء۔ صفحہ نمبر2

2۔ محمد عمر مہاجر۔اردو افسانے کا تشکیلی دور۔شمیم بک ایجنسی، کراچی۔2005ء۔صفحہ نمبر53

3۔ شموئل احمد۔اردو کی نفسیاتی کہانیاں۔ارم پبلشنگ ہاؤس، دریاپور، پٹنہ۔2014ء۔صفحہ نمبر18

4۔ سید محمد محسن۔افسانہ ''تعمیر جنوں''۔مشمولہ۔انوکھی مسکراہٹ۔خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔2008ء۔صفحہ نمبر27

5۔ سید محمد محسن۔افسانہ ''زہری''۔مشمولہ۔انوکھی مسکراہٹ۔خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ ۔2008ء۔صفحہ نمبر33

6۔ سید محمد محسن۔افسانہ ''شکست عزم'' مشمولہ۔انوکھی مسکراہٹ۔خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔2008ء۔صفحہ نمبر73

7۔ محمد اقبال سلمان۔نفسیات: سب کے لیے۔العصر پبلی کیشنز، لاہور۔2008ء۔صفحہ نمبر22

8۔ سید محمد محسن۔افسانہ ''نئی ماما''، مشمولہ۔انوکھی مسکراہٹ۔خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔2008ء۔صفحہ نمبر96

9۔ ڈاکٹر محمد اجمل۔تحلیلی نفسیات۔بیکن بکس، ملتان، لاہور۔2009ء۔صفحہ نمبر176

☆☆☆

شموئل احمد کا جہانِ فکشن

ہم عصر اردو فکشن میں شموئل احمد کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ فکشن کے حوالے سے اردو افسانے کی بات کریں یا ناول نگاری کا جائزہ لیں تو ایسی صورت میں شموئل احمد کا شمار اہم ترین فن کاروں میں ہوتا ہے۔ اس کی بہت سی وجوہات ہیں مثلاً: شموئل احمد نے ناول اور افسانہ ، دونوں اصناف میں طبع آزمائی کی ہے، شموئل احمد کا اسلوب ، انہیں دوسرے ہم عصروں سے ممتاز کرتا ہے، شموئل احمد نے سماج کی دکھتی رگ پر ہاتھ رکھ کر قارئین کے سامنے اس طرح سے بیان کیا ہے گویا وہ شخص کا ذاتی مسئلہ بن گیا ہو، شموئل احمد نے موضوع کے انتخاب میں محتاط رویّہ اختیار کیا ہے اور سب سے اہم بات یہ کہ شموئل احمد نے اکثر اپنی تحریروں میں موضوع کی مناسبت سے جنس کی ہلکی چھینٹیں ماری ہیں جو اُن کی اصل شناخت ہے۔ جنس کو بروئے کار لانے کے لیے ہوسکتا ہے وہ ایسے ہی موضوعات کا انتخاب کرتے ہوں یا ایسے سماجی، سیاسی و معاشرتی مسائل کی طرف اشارہ کرتے ہوں جن میں جنس کا ذکر ناگزیر ہو جائے۔ یہ فن کار کا اپنا رویّہ ہوتا ہے، اپنی آزادی ہوتی ہے۔ ایسے معاملات میں وہ ناقدین حضرات کی آرا نہ سنیں تو بہتر ہے۔

تمام اصناف میں بالعموم اور فکشن میں بالخصوص جنس کا ذکر پُل صراط عبور کرنے کے مترادف ہے۔ فن کار کی ذرا سی چُوک اُس کے فن پارے کو رڈی کی ٹوکری میں ڈال سکتی ہے اور محتاط رویّہ بلندیوں تک پہنچا دیتا ہے۔ اگر فکشن رائٹر، فکشن کی فنی باریکیوں سے نا آشنا ہے تو

ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ پلِ صراط پر قدم نہ رکھے ورنہ ساری محنت خاک میں مل جائے گی۔اردوافسانے میں چند ہی فن کار ایسے ہیں جنہوں نے اس موضوع پر قلم اٹھایا،اس مضمون کو پوری کام یابی کے ساتھ برتا اور پلِ صراط پر ڈگمگائے بغیر اس منزل کو عبور کیا ہے بہر کیف یہ بات بلا تامّل کہی جاسکتی ہے کہ شموئل احمد نے اس معرکے کو نہ صرف بہ آسانی سر کیا ہے بل کہ داد تحسین بھی وصول کی ہے۔

منٹو کے بعد کوئی بھی فن کار اگر جنس کے موضوع پر خامہ فرسائی کرتا ہے تو اُس پر بلا چوں و چرا منٹو کی نقالی کا الزام لگ جاتا ہے اور جب ایک بار غلط تاثر افسانہ نگار کے تئیں قاری کے ذہن میں قائم ہوگیا تو ہمیشہ اس کے فن اور شخصیت سے وہ تأثر چمٹا رہتا ہے۔یہ غلطی اکثر ناقدین حضرات سے سرزد ہو جاتی ہے۔ہمارے ادب کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ فن پارے کی باگ ڈور ناقدین کے ہاتھ میں ہے۔جن فن کاروں کو اپنے فن پارے سے تسلی نہیں ہوتی،وہ ناقدین کا سہارا لے کر سستی شہرت کی جانب مائل ہو جاتے ہیں۔سر دست ایک بات صاف طور پر کہی جاسکتی ہے کہ ناقد،فن کار کی تمام تحریروں کو بالاستیعاب نہیں پڑھ سکتا جب کہ فن کار کی تخلیقات کی کئی منزلیں آتی ہیں اور اُن کے فن میں اتار چڑھاؤ ہوتا رہتا ہے خواہ زبان و بیان کے اعتبار سے ہو یا موضوع و ہیئت کے حوالے سے۔ہم عصر فن کاروں کی طرح شموئل احمد بھی جنسیت اور منٹو کی نقالی کے الزام سے نہ بچ سکے لیکن ان کے افسانوں اور ناولوں کا بالا ستیعاب مطالعہ کیا جائے تو قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دونوں کے موضوعات الگ ہیں۔یوں بھی اردو زبان میں لفظ''جنس'' کا استعمال محدود معنوں میں ہوتا رہا ہے۔شموئل احمد نے ایک عام انسان کی جنسی جبلت کو موضوع خاص بنایا ہے جہاں پورا سماج اس رنگ میں رنگا ہوا نظر آتا ہے۔ان کے خیال میں جنس ایسی انسانی جبلت ہے جس سے نظریں چرانا یا صَرفِ نظر کرنا انسان کے بس کی بات نہیں۔ایک فن کار تو اس سے صرفِ نظر کر ہی نہیں سکتا۔

شموئل احمد کا تعلق اردو افسانہ نگاری کے اس عہد سے ہے جب جدیدیت کا رجحان طلوع ہو رہا تھا اور اپنی شعاعیں اردو دنیا پر مسلّط کرنے کے درپے تھا۔یہ وہی عہد ہے جب علامت و

تجرید کو بہ طورِفیشن برتا جا رہا تھا اور قاری کا رشتہ افسانے سے ٹوٹ سا گیا تھا۔شموئل احمد نے ایسے ہی عہد میں افسانہ نویسی کی ابتدا کی ۔ان کی دوراندیشی کہیے یا مصلحت پسندی، انھوں نے کسی تحریک یا رجحان کا تتبع نہیں کیا اور نہ ہی کسی افسانہ نگار کی نقالی کی بل کہ اپنی راہ خود نکالی ۔اس سے ان کو کتنا فائدہ یا نقصان ہوا، یہ الگ مسئلہ اورادب کے الگ باب کا متقاضی ہے ۔سرِ دست یہ وضاحت ضروری ہے کہ شموئل احمد کا پہلا افسانہ ''چاند کا داغ'' وہاب اشرفی کی ادارت میں نکلنے والا رسالہ ''صنم'' پٹنہ کے شمارہ نومبر۔دسمبر۱۹۶۲ء میں چھپا۔ یہ اس وقت کی بات ہے جب وہ انٹر کے طالب علم تھے۔ان کے والد اس کہانی کو پڑھ کر تر دد میں مبتلا تھے اور وہ یہی سوچ رہے تھے کہ اِس بچے کے ذہن میں ایسا خیال کیوں کر پیدا ہوا۔کہانی میں ایسا کچھ نہیں تھا کہ والد صاحب کی نیند اڑ جائے لیکن ان کے سوچنے کا نظریہ الگ تھا،ان کے اپنے ویلوز تھے۔کہانی ''چاند کا داغ'' میں ایک عورت ہے جسے بچہ نہیں ہو رہا ہے۔ بہت منت کے بعد ایک چاند سا لڑکا پیدا ہوتا ہے تو ساس بہت خوش ہوتی ہے۔وہ بیٹے کو پوتے کا منہہ دکھا کر کہتی ہے کہ دیکھو گھر میں چاند سا لڑکا اتر آیا ہے لیکن بیٹا اداس ہے۔وہ دیکھ رہا ہے کہ بنجر زمین پر اس کے پڑوسی شوکت میاں ہل چلا رہے ہیں۔وہ ماں سے کہتا ہے کہ گھر میں چاند نہیں، چاند کا داغ اتر آیا ہے۔سرزمینِ بہار کی مخصوص فضا میں سانس لیتا ہوا یہ افسانہ اس لیے بھی اہم ہے کہ وہاں کے مخصوص الفاظ کو بہ طورِ رعایت اس افسانے میں برتا گیا تھا۔انہی الفاظ میں ایک لفظ ''لونڈا'' کا استعمال انہوں نے'' ٹکڑا'' کے معنی میں کیا تھا جس کا ذکر احمد یوسف نے ''بہار اردو لغت (1)'' میں کیا۔شموئل احمد کے اکثر افسانوں میں بہار کے ماحول، زبان اور طرز زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔''چاند کا داغ'' کے بعد شموئل احمد کے افسانے مختلف رسائل کی زینت بنتے رہے لیکن اس معاملے میں انہوں نے احتیاط سے کام لیا۔طبیعت کی بے نیازی اور کچھ پیشہ کی مجبوری ایسی رہی کہ انہوں نے تیرہ برس کی خاموشی اختیار کر لی۔غالبًا یہی وجہ ہے کہ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ'' بگولے'' 1988 میں قدرے تاخیر سے منظرِ عام پر آسکا جس میں مشمولہ افسانوں کی تعداد چودہ تک پہنچتی ہے۔بگولے کے بعد تین اور مجموعے بالترتیب

''سنگھاردان'' 1996، ''اقمبوس کی گردن'' 2002 اور ''عنکبوت'' 2010ء شامل ہیں۔

شموئل احمد کی پچاس سالہ افسانوی زندگی کا بہ نظرِ غائر مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے افسانے کسی ایک نہج پر مرکوز نہیں ہیں بل کہ ان افسانوں میں دنیا جہان کے مسائل، سیاسی وسماجی حالات اور اسی طرح کے دوسرے مسائل کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ان کے افسانوں کو چار خانوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ان کے پہلی قسم کے افسانوں کا تعلق سیاسی حوالے سے ہے جن میں انھوں نے بالواسطہ اور بلاواسطہ دونوں طریقوں سے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ان کے ابتدائی دور کے افسانے سیاست پر طنز کی ردا میں لپٹے ہوئے نظر آتے ہیں۔اس حوالے سے وہ اپنی بات کہنے میں کام یاب ہیں اور کہیں بھی جذباتی ہوتے نظر نہیں آتے جب کہ سیاست ایک ایسا مکروہ شعبہ ہے جس پر خامہ فرسائی کرتے ہوئے بہت سے فن کار جذبات کے رو میں بہہ جاتے ہیں اور افسانویت مجروح ہوجاتی ہے۔شموئل احمد نے جب افسانہ نگاری کی ابتدا کی تو سیاسی حالات اور اس کے نتیجے میں زبوں حالی کا ذکر شدید طور پر کیا۔ ''چھگمانس''، ''ٹیبل''، ''قصبہ کا المیہ''، ''مرگھٹ''، ''قصبہ کی دوسری کہانی'' اور ''بگمتی جب ہنستی ہے'' جیسی کہانیاں اسی زمرے میں آتی ہیں۔ان کہانیوں میں کہیں سیاسی حالات کا بے باکانہ نقشا کھینچا گیا ہے تو کہیں سیاست کی رسّہ کشی کا بیان، کہیں ایک ہی سیاست داں دوسرے کو زیر کرنے کی تدابیر پر غور وخوض کررہا ہے تو کوئی فساد برپا کرکے اپنا اقتدار قائم کرنے کے درپے ہے۔مجموعی طور پر ایک سیاست داں جسے ملک کی ترقی کے لیے کوشاں ہونا چاہیے، وہ قصباتی فضا کو مکدّر کیے ہوئے ہے۔''قصبہ کا المیہ''، ''قصبے کی دوسری کہانی'' اور ''مرگھٹ'' میں یہی فضا اپنے پر پھیلائے ہوئے ہے جس سے انسان خوف زدہ ہے اور ایک دوسرے سے یہی سوال کررہا ہے کہ آیا مرنے والا اس کا رشتہ دار تو نہیں؟ اگر نہیں ہے تو کیا معلوم اگلی باری اسی کی ہو اور اُسے احساس تک نہ ہو۔ان افسانوں کا تانابانا اسی فضا میں بُنا گیا ہے کہ آدمی دہشت کے عالم میں سانس لینے پر مجبور ہے اور کچھ مفاد پرست لوگ یہ دہشت زدہ ماحول بنائے ہوئے ہیں کہ ان کی روزی روٹی انہی کاموں پر منحصر ہے۔''قصبہ کی

دوسری کہانی‘‘ میں ایک شخص یہ ارادہ کرتا ہے کہ وہ جب بھی اپنے قصبے کی باگ ڈور سنبھالے گا، سب سے پہلے امن بحال کرے گا، لوگوں کے دلوں سے خوف و دہشت کو نکال باہر پھینکے گا لیکن جب وہ عملی میدان میں قدم رکھتا ہے تب اسے یہ احساس ہوتا ہے کہ پورا سسٹم ہی کرپٹ ہے ۔وہ افسوس کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کے پاس اس کے علاوہ کوئی چارہ نہیں ہے سوائے اس کے کہ وہ بھی اسی ماحول میں ڈھل جائے اور اپنے آپ کو اس کے حوالے کر دے ۔ جو شخص وقت اور حالات کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے اس ماحول میں ایڈجسٹ نہیں کرتا، وہ ہمیشہ خسارے میں رہتا ہے اور یہ اصول اُس خلیفہ کو اچھی طرح معلوم ہے۔

سیاست پر طنز کی واضح مثالیں افسانہ ’’ٹیبل‘‘ اور ’’چھگمانس‘‘ میں بھی ہیں۔ ’’ٹیبل‘‘ میں تو سرکاری معاملات میں رشوت خوری کے گرم بازاری کو موضوع بحث بنایا گیا ہے تو ’’چھگمانس‘‘ میں کانگریس اور اس کے سابق حکم راں راجیو گاندھی پر براہ راست طنز ہے ۔ افسانے کے عنوان کی بات کریں تو چھگمانس (چھگ + مانُس) کا مطلب ہی ہوتا ہے Sub Human یعنی وہ انسان جو ارتقا کی نچلی سیڑھی پر کھڑا ہو اور جس شخص کا کوئی وجود نہ ہو۔اس افسانے میں بھاگل پور فساد کا وہ کریہہ منظر پیش کیا گیا ہے جس میں سیاسی جماعتوں کا دخل کلی طور پر تھا۔سیاست ایسا غلیظ لفظ ہے جس سے ہر ذی شعور شخص پریشان ہے اور ان کی زبان سے سیاست دانوں کے نام سن کر گالیاں ہی نکلتی ہیں ۔ پھر بھی سماج کے کچھ ایسے اشخاص ہوتے ہیں جو ان کے دام میں آجاتے ہیں اور ایسی غلطیاں سرزد ہو جاتی ہیں جن کا خمیازہ انہیں تاحیات بھگتنا پڑتا ہے۔

افسانہ ’’باگمتی جب ہنستی ہے‘‘ میں سیلاب کے بعد ہونے والے نقصانات اور لوگوں کی زندگی متأثر ہونے جیسی کیفیت کو بنیادی حوالہ بنایا گیا ہے۔ انسانیت یہ کہتی ہے کہ ایسے لوگوں کی ممکنہ حد تک مدد کی جائے اور انہیں تمام طرح کی سہولیات مہیّا کرائی جائیں لیکن ایسے حالات میں بھی سیاست داں حضرات لوٹ گھسوٹ سے باز نہیں آتے اور اگر قصبے کا جذباتی نوجوان اس بات کی مزاحمت کرتا ہے تو اسے کچھ تھوڑا بہت دے کر خوش کر دیتے ہیں جس سے اُن کی

زبان ہمیشہ کے لیے بند ہو جائے۔ ''ہریا'' گاؤں کا کڑیل جوان ہے۔اس کے بدن میں گرم خون گردش کر رہا ہے۔اس کے جذبات کو سمجھتے ہوئے کامتا پرشاد جی اُسے بلواتے ہیں اور میٹھی باتوں سے اس کا دل جیت لیتے ہیں اور یہ کہتے ہیں:

''ہری بابو......آپ جیسے سجگ نوجوان کی دیش کو ضرورت ہے''۔

''ہری بابو............''۔

ہریا کے کانوں میں ہری بابو کا لفظ عجیب کیفیت پیدا کر رہا ہے ۔ جیسے کامتا پرشاد جی دیسی مشین میں ولایتی پرزے لگا رہے ہوں۔

''ہری بابو۔تھوڑی بہت چوری تو یہ لوگ کرتے ہی ہیں ......''۔

کامتا پرشاد مسکرا کر کہتے ہیں۔

ہریا چپ ہے ۔اب کیا کہے ؟وہ ہریا سے ہری بابو بن گیا ہے ۔''ویسے بی۔ڈی۔او آدمی اچھا ہے۔آپ کی بھی مدد کرے گا''۔(2)

ہریا حیران ہے کہ یہ سب کیا ہو رہا ہے۔وہ اپنے ہی اندر سمندر کی موج میں غوطہ زن ہے کہ کیا وہ بھی دوسرے عیار و مکار لوگوں میں شامل ہو جائے یا سابقہ دنوں کی طرح اپنی اصلیت پر قائم رہے لیکن حالات ایسے بن گئے ہیں کہ ''ہریا'' کے لیے اپنی شناخت بچانا بھی مشکل ہو رہا ہے بالآخر وہ ''ہری بابو'' کی شکل میں دوبارہ نمودار ہوتا ہے۔ہری بابو کو قصبے میں پہچان تو مل گئی ہے لیکن اسے اپنے ضمیر کا سودا کرنا پڑا ہے۔اس افسانے میں چھگما نس ،کامتا پرشاد کی شکل میں موجود ہے۔

سیاسی حوالوں کی بات کریں تو یہ مناسب ہوگا کہ سردست شموئل کے ان افسانوں کا ذکر بھی کر دیا جائے جن میں فسادات کو موضوع بنا کر افسانے کا بیانیہ Narration ملحوظ نظر رکھا گیا ہے۔ان کے دوسرے حصے کا تعلق انہی افسانوں سے ہے جو فسادات کے پس منظر میں رقم کیے گئے ہیں۔خاص طور پر ان افسانوں میں اقلیت کے مسائل کو موضوع بحث بنا کر یہ بات کہی گئی ہے کہ ہندوستان جیسے جمہوری ملک میں ہی ایسے فساد کیوں برپا ہوتے

ہیں؟ یہاں شموئل احمد قاری کے ذہن پر ایک سوال قائم کرتے ہیں۔ ظاہر ہے اس سوال کا جواب تو ہے لیکن کوئی مستقل حل نہیں۔''بہرام کا گھر''اور''بدلتے رنگ'' جیسے کا موضوع فسادہی ہے جو ان کے دوسرے مجموعے ''سنگھاردان'' میں شامل ہیں۔''بہرام کا گھر''توFalsh Back کی تکنیک میں ہے جس کا راوی خود مصنف ہے جوواحد غائب کا صیغہ استعمال کر کے پیڑ اور بہرام کے دوست کی کہانی سناتا ہے۔اقتباسات سے اندازہ ہوتا ہے آگ ہندوؤں نے بھڑکائی ہے اور مسلمانوں کواس کی سزا بھگتنی پڑی ہے۔ان کا قصور صرف اورصرف یہ ہے کہ وہ مسلمان ہیں۔فسادات میں مارے جانے والے لوگوں کی اکثریت وہ ہوتی ہے جوفقط نام نہاد مسلمان ہیں،ان کو بنیادی چیزوں سے بھی کوئی دل چسپی نہیں ہوتی بل کہ اگر نام ہٹا دیے جائیں تو کوئی ہندو مسلم کا فرق محسوس نہیں کر سکے گا لیکن جب صورتِ حال سنگین ہوتی ہے تو گیہوں کے ساتھ گھُن بھی پس جاتے ہیں۔بہرام کا گھر امن،سکون اور محبت کا گہوارہ ہے اسی لیے بڑھیا آخر وقت تک بہرام کا گھر دیکھنا چاہتی ہے۔ بڑھیا یہ اندازہ لگانا چاہتی ہے کہ تشدد اور عدم تشدد میں کتنا فاصلہ رہ گیا تھا۔اگر وہ بہرام کے گھر تک پہنچ جاتا تو وہ بچ سکتا تھا۔

افسانہ''بدلتے رنگ'' کا منظرنامہ دوسرے فسادات پر لکھے گئے افسانوں سے مختلف اس طور پر ہے کہ اس کا زمان ومکان رکمنی بائی کا کوٹھا ہے اور شہر میں جب بھی دنگا ہوتا ہے تو سلیمان وہی کوٹھا پکڑتا ہے،اس کے ساتھ وہسکی پیتا اور دنگائیوں کو موٹی موٹی گالیاں دیتا ہے۔رکمنی بائی جواُس سے میٹھی میٹھی باتیں کرتی ہے اور پولیس کو''بھڑوی کی جنی'' کہتی ہے۔سلیمان کو مذہب سے کوئی دل چسپی نہیں ہے۔اس کی اپنی Philosophy ہے۔وہ یہی کہتا ہے کہ مذہب آدمی کو نہیں جوڑتا جب کہ سلیمان آدمی کو جوڑنے کی بات کرتا ہے۔اس کی بیوی کو ان باتوں سے کوفت ہوتی۔جب وہ سلیمان سے ایمان ویقین کی باتیں کرتی تو اُسے یہ حسرت ہوتی کہ کاش !کوئی ایسا آدمی ملے جو مذہب کا رونا نہ روئے بل کہ آدمی کی بات کرے۔لے دے کے رنڈیاں ہی تھیں جو ذات پات کے جھمیلے سے آزاد تھیں......سلیمان کو ان کی یہ ادا پسند تھی اسی

لیے جب کہیں دنگا ہوتا تو سلیمان...........۔

شہر میں یکا یک دنگے کے آثار نمایاں ہوتے ہیں تو سلیمان کوٹھے کی طرف چل پڑتا ہے لیکن آج وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے سمجھنے میں غلطی ہوگئی ہے۔ رکمنی بائی دروازے پرتن کر کھڑی ہے۔ وہ عاجزی کرر ہا ہے کہ پلیز مجھے اندر آنے دو، یہی تو ایک جائے امان ہے۔ اگر تم نے مجھے پناہ نہیں دی تو میں کہاں جاؤں گا!!! کسی طرح سے وہ اندر جانے میں کام یاب ہو جا تا ہے اور یہ راز کھلتا ہے کہ پنچایت نے یہی فیصلہ کیا ہے کہ......ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ''اور دفعتاً سلیمان کو محسوس ہوا کہ وہ واقعی کٹوا ہے......اپنے مذہب اور فرقے سے کٹا ہوا...... وہ لاکھ خود کو ان باتوں سے بے نیاز سمجھے لیکن وہ ہے کٹوا......۔ اور سلیمان کو عدم تحفظ کا ایک عجیب سا احساس ہوا......۔ اس نے جلتی ہوئی آنکھوں سے رکمنی بائی کی طرف دیکھا۔ وہ اسی طرح ہنس رہی تھی ......اور سلیمان کا دل غم سے بھر گیا۔ وہ یکا یک اس کی طرف مڑا اور اس کے بازوؤں میں اپنی انگلیاں گڑائیں............۔ رکمنی بائی درد سے کلبلائی......۔
>
> سلیمان نے بازوؤں کا شکنجہ اور سخت کیا......۔
>
> رکمنی بائی پھر کلبلائی۔
>
> دفعتاً اس کو محسوس ہوا جیسے رکمنی بائی طوائف نہیں ایک فرقہ ہے......اور وہ اس سے ہم بستر نہیں ہے......وہ اس کا ریپ کرر ہا ہے......۔
>
> سلیمان کے ہونٹوں پر ایک زہر آلود مسکراہٹ رینگ گئی''۔(3)

اس کے کچھ دیر بعد رکمنی بائی باتھ روم میں چلی جاتی ہے اور سلیمان کو اپنا دم گھٹتا سا محسوس ہوتا ہے۔ وہ بستر سے اٹھتا ہے اور رکمنی با کی ساڑی کو جلدی جلدی اپنے بیگ میں ٹھونستا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے اسے طمانیت کا احساس ہوتا ہے گو یا رنڈی کو، جس کی شناخت ہی ننگا پن ہے ، ہمیشہ کے لیے اس نے ننگا کر دیا ہو اور ''بھڑوی'' کہہ کر آہستہ سے مسکراتے ہوئے اپنے مکان کی طرف چل پڑتا ہے۔

شموئل احمد کی زیادہ تر افسانے بیانیہ Narratology تکنیک کی عمدہ مثالیں ہیں۔ انہوں نے اردو افسانے کے اس عہد میں بھی کہانی کے جوہر کو ملحوظ رکھا جب ہمارے افسانہ نگار جدیدیت کے رو میں بہہ کر بہ طور فیشن تجریدی اور پلاٹ لیس کہانیاں لکھ رہے تھے۔البتہ جنھوں نے فقط علامات کا استعمال کیا اور کہانی کے جوہر کو بھی ملحوظ رکھا،ان کا فن پارہ تہہ دار ہوگیا۔شموئل احمد کی ابتدائی کہانیوں کو علامتی تو نہیں البتہ نیم علامتی کہہ سکتے ہیں۔ایسا ہرگز نہیں ہے کہ انہوں نے علامات Symbols کا استعمال کر کے اقتباسات کو گنجلک بنایا ہے، بل کہ ان کے نیم علامتی افسانوں پر نظر ڈالیں تو خوشی ہوتی ہے کہ ایک فن کار زندگی کے حقائق کو دو زاویوں سے اتنے خوب صورت انداز میں کیسے پیش کر سکتا ہے۔''سبز رنگوں والا پیغمبر''،''ٹوٹی دشاؤں کا آدمی''،''آخری سیڑھی کا مسافر'' اور ''عکس سیریز'' کی کہانیاں اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔یہ تمام افسانے پہلے مجموعے'' بگولے'' میں شامل ہیں جن کا زمانہ 1974 سے قبل کا ہے۔یہ وہ زمانہ ہے جب فن کار کی خواہش ہوتی تھی کہ وہ علامتی و تجریدی افسانے لکھ کر قاری کے دل پر اپنی علمیت کی دھاک بٹھا سکے اور اگر انہوں نے اس طرح کے افسانے نہیں لکھے تو حاشیے میں چلے جائیں گے۔ماحول کے ساتھ ڈھلتے ہوئے شموئل احمد نے بھی نیم علامتی کہانیاں لکھیں لیکن اسے تجرید، اہمال اور اشکال سے ہمیشہ بچائے رکھا۔اس ضمن میں ان کا اہم افسانہ''عکس تین'' ہے۔اس میں ایک عورت کی نفسیات کا خوب صورت تجزیہ کیا گیا ہے جو خود لذتی کا شکار ہے۔اسی لیے اس کردار کا بس اپنی انگلی پر نہیں ہے ۔''آتشیں لمحہ'' کا تذکرہ اس افسانے میں اور کئی دوسرے افسانوں میں جگہ جگہ پر آیا ہے۔یہ شموئل احمد کی اپنی وضع کردہ اصطلاح ہے۔ان سے قبل اور معاصرین میں اس لفظ کو اتنی خوب صورتی سے کسی نے نہیں استعمال کیا ہے۔ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ''وہ کچھ دیر بارش کے قطروں کا یہ کھیل دیکھتی رہی تھی اور پھر اس نے یکا یک یہ محسوس کیا تھا کہ اس کی انگلیاں اب اپنا روپ بدلنا چاہتی ہیں۔تب ہی وہ کھڑکی کے پاس سے ہٹ آئی تھی اور پلنگ پر لیٹ گئی تھی ۔ پھر ٹھنڈی

ہواؤں کا ایک جھونکا کمرے میں آیا تھا اور کھڑکی کے پٹ آپس میں ٹکرائے
تھے۔تب اس نے تکیہ سر سے نیچے ہٹالیا تھا اور کروٹ سے لیٹ گئی تھی
۔پھر تکیہ کو اس نے سینے پر رکھ کر آہستہ سے دبایا تھا اور آنکھیں بند کر لی تھیں۔
پھر ہوا کا ایک تیز جھونکا کمرے میں آیا تھا اور اس نے محسوس کیا تھا کہ
انگلیوں پر اب اس کا بس نہیں ہے۔وہ بہر حال............اس کی انگلیاں اس
کے بس سے باہر ہوگئی تھیں اور پھر نیچے اترنے لگی تھی............''۔(4)

اس کے بعد وہ سونے کی ناکام کوشش کرتی ہے کیوں کہ تنہائی میں خود لذتی کے بعد اب اس کے پاس اور کوئی کام باقی نہ رہا۔اس کام سے فارغ ہو کر اس نے دل کے بوجھ کو ہلکا کیا جسے جنسی اشتہا نے بے چین کر رکھا تھا۔خود لذتی کی کیفیت ایسی لڑکیوں کے ساتھ طاری ہوتی ہے جن کی وقت پر شادی نہیں ہوتی اور وہ جلد بالغ ہو جاتی ہیں اور معاشرہ انہیں کسی بھی طرح نہیں قبولتا۔

اب ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شموئل احمد کے اُن افسانوں کا تذکرہ کیا جائے جن کے حوالے سے ان کی اصل شناخت ہے کیوں کہ ان افسانوں کا تعلق ہمارے اردگرد معاشرے میں پھیلی برائی سے ہے اور یہ حقیقت تو سب پر عیاں ہے کہ دنیا میں جتنے بھی فسادات ہوتے ہیں اور جتنی بھی خوں ریزیاں ہوتی ہیں، ان سب کا تعلق بھوک سے ہے۔بھوک ایک جبلّت اور زندگی کا ناگزیر حصہ ہے جس سے ہر شخص نبرد آزما ہوتا ہے۔یہاں یہ بات وضاحت طلب ہے کہ بھوک کی دو قسمیں ہو سکتی ہیں یا ہوتی ہیں۔ایک کا تعلق پیٹ سے ہے تو دوسرے کا پیٹھ سے۔جب دونوں طرح کی بھوک شدت اختیار کر جائے تو انسان صحیح وغلط، حرام وحلال اور مثبت و منفی پہلوؤں کو نظر انداز کر کے، بھوک کی اس آگ میں کود پڑتا ہے۔جنس کی بھوک زیادہ خطرناک ہوتی ہے۔کوئی شخص جب اس جرم کا ارتکاب کر لے تو پورے معاشرے میں وہ معتوب سمجھا جاتا ہے اور اس کا اثر معاشرہ کے ہر ذی شعور پر پڑتا ہے۔شموئل احمد کے افسانوں کا بنیادی حوالہ جنس ہی ہے جسے مدنظر رکھتے ہوئے وہ معاشرہ کی کھوکھلی ریاکاری

پرنظرڈالتے ہیں۔ان کے بیش تر افسانوں میں جنس کی کارفرمائی نظرآتی ہے''بگولے''، ''سنگھاردان''، ''ظہار''، ''جھاگ''، ''برف میں آگ''، ''عنکبوت''، ''منرل واٹر''، ''کایا کلپ''اورکئی دوسرے افسانے اس کی واضح مثال ہیں۔

اردوادب میں کوئی فن کارجنس کوحوالے کے طورپراستعمال کرتا ہےتو سب سے پہلے اس پرمنٹوکی نقالی کاالزام لگتا ہے اوراس کا ادب ثانوی اختیار کرجاتا ہے۔یہاں پرمنٹو سے شموئل احمد کا موازنہ مقصودنہیں بل کہ صرف یہ بتانا ہے کہ منٹوکی کہانیاں ایک خاص طبقے کے اردگردہی گھومتی ہیں جب کہ شموئل احمد نے عام انسانی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات جوجگہ دی ہے۔جنس ایک ایسا موضوع ہے کہ قاری متن کے نشیب وفراز میں الجھ کررہ جاتا ہےاورفن پارہ کی تہہ تک پہنچنے کی زحمت گوارانہیں کرتا۔اس لیےان افسانوں کی تفہیم کے لیے باصلاح قاری کی ضرورت ہوتی ہے جواُن متون کی تہہ میں غوطہ زن ہوسکے۔ایک فن کارکا یہ کمال ہے کہ وہ قاری کی ذہنیت کا خاص طور پرخیال رکھےاوراس کے ذہن کوبھٹکنے نہ دے۔اتنااختیارتوایک فن کارکوہےہی۔البتہ اندازالگ ہوسکتا ہےاورمسائل بھی مختلف ہوسکتے ہیں۔ایسا بھی ضروری نہیں کہ فن کارکی تمام چیزیں ایک قاری کوپسندآہی جائیں۔

شموئل احمد کے افسانوں میں''بگولے''ایک ایساافسانہ ہے جس میں لتیکارانی اپنی جنسی خواہش کومٹانے کے لیےکسی بھی مردکا شکارکرسکتی ہےاوراپنی سہیلیوں سےموازنہ بھی کرتی ہے۔اسے یہ چیز بہت اذیت دیتی ہے کہ اس کی سہیلی کامحبوب اس کا کیوں نہیں ہوسکتا ہے۔جس کے لیےوہ مال ومتاع لٹانے کے لیے پوری طرح سے تیار ہےلیکن اس کام کے لیےبھی سلیقے کی قائل ہے۔کوئی مرد پیارومحبت سے ہرچیزحاصل کرسکتا ہےشرط یہ ہے کہ جلد بازی سے کام نہ لے کیوں کہ وہ محض جنسی آسودگی کے لیے ہی رسم وراہ بڑھاتی ہے۔اس دفعہ جس لڑکے کواپنے دام میں پھنسایا ہےوہ نادان ہے،اس معاملے میں صفرہےاورجلد بازبھی۔لتیکایوں تو فاحشہ ہےلیکن اس کا یہ مطلب ہرگزنہیں کہ کوئی اسے فاحشہ سمجھے یارنڈی کی طرح برتاؤکرے۔یہ عورت کےاَنا کی کہانی ہےاورکل کےلونڈے نےاس کی اَنا پروارکیا ہےاوریہی وجہ ہے کہ

لتیکا رانی اسے باہر بھگا دیتی ہے۔افسانہ ''جھاگ''میں یہ اشارہ ہے کہ رشتے مرجھا جاتے ہیں،مرتے نہیں ہیں۔ راوی کا پرانا پیار، جسے وہ طالب علمی کے زمانے سے ہی پسند کرتا ہے،اچانک راستے میں مل جاتی ہے اور باتوں باتوں میں راوی اسے گھر آنے کی دعوت بھی دے دیتا ہے۔جس کے بعد راوی کو سخت ندامت ہوتی ہے کہ اس نے بیوی کا اعتبار کھو دیا ہے ۔ افسانہ ''سنگھاردان''میں ایک لوٹی ہوئی ذات جسے ہم طوائف کہتے ہیں،کو افسانے کا موضوع بنا کر یہ بتایا گیا ہے کہ فساد میں رنڈیاں بھی لوٹی گئی تھیں اور برجموہن کو نسیم جان کا سنگھاردان ہاتھ لگا تھا۔ جسے زبردستی اس نے حاصل کیا تھا جب کہ نسیم جان کا یہ موروثی سنگھاردان تھا۔سنگھاردان سے نسیم جان کو برجموہن نے اس کی وراثت سے محروم کر دیا ہے۔یہ افسانہ وراثت سے محرومی کا نوحہ ہے اسی لیے وہ بہت گڑگڑائی تھی مگر برجموہن نے دھکے دے الگ کر دیا تھا اور وہ سہم گئی تھی ۔ برجموہن کے گھر میں بیوی بیٹوں نے سنگھاردان کو کافی پسند کیا لیکن کچھ ہی دنوں بعد برجموہن نے محسوس کیا کہ سب کے رنگ ڈھنگ بدلنے لگے ہیں۔بیٹیاں اب چھت پہ تانک جھانک کیا کرتی ہیں اور عجیب عجیب حرکتیں بھی کرنے لگی ہیں۔کئی بار تو برجموہن خود شرمندہ ہو گیا تھا۔اس کے علاوہ برجموہن نے اپنی بیوی کے منہ سے ''اوئی دیا''اور''ہائے راجا''جیسے الفاظ آج سے پہلے کبھی نہیں سنے تھے۔آخر میں سنگھاردان نے برجموہن پر بھی اپنا نقش چھوڑ ہی دیا اور برجموہن آنکھوں میں سرمہ لگایا۔ کلائی پر گجرا لپیٹا اور گلے میں لال رومال باندھ کر نیچے اتر گیا اور سیڑھیوں کے قریب دیوار سے لگ کر گاہکوں کے انتظار میں بیڑی کے لمبے لمبے کش لینے لگا۔اس ضمن میں طارق چھتاری کا یہ قول زیادہ موزوں معلوم ہوتا ہے۔ان کے یہ قول:

> ''میرے لحاظ سے شموئل احمد اپنے مقصد میں پوری طرح کام یاب ہیں۔ برجموہن نے سنگھاردان لوٹا تھا مگر شموئل احمد نے اردو کے قارئین کو سنگھاردان تحفے میں دیا ہے ۔ایک خوب صورت تحفہ ۔اور لوٹی ہوئی چیز کے اخلاق پر برے اثرات مرتب ہو سکتے ہیں تحفے میں ملی ہوئی شے کے

نہیں''۔(5)

افسانہ''منرل واٹر'' کا بنیادی موضوع کنزیومر کلچر کی کہانی، دوطبقوں کے مابین تصادم اوران کے سوچنے کا انداز ہے۔ایک عام حیثیت کا کلرک جسے مینجر کی جگہ دلی تک کا سفر کرنا ہے اوراسے سفر کا زیادہ تجربہ بھی نہیں ہے۔وہ بھی راجدھانی ایکس پریس سے جس میں بورژوا طبقے کے لوگ سفر کررہے ہوں گے۔اسے یہ سوچ کر گھبراہٹ ہوتی ہے کہ اس کے پاس تو پہننے کے لیے کپڑے بھی نہیں ہیں۔خیر!وہ سفر کے لیے آمادہ ہوجاتا ہے لیکن پورے سفر وہ بوژوا طبقے سے اپنا موازنہ کرتا رہاہوتا ہے۔اتفاق کی بات یہ کہ اس کے سامنے والی سیٹ پر ایک خاتون بیٹھی ہے جو بوژوا طبقے کی نمائندہ مثال ہے ۔اب کلرک اپنااوراپنے اردگرد کے ماحول کا موازنہ اس عورت سے کرنے لگا ہے۔اس عورت کو دیکھ کر ٹی وی پر دیکھے گئے ایڈ یاد آنے لگے ہیں کہ ٹی وی میں ایک عورت لرل صابن کا اشتہار کرتے ہوئے کس ادا سے اپنے بال لہراتی ہے۔رات ہوچلی ہے اوروہ تذبذب کا شکار ہے۔رات کا کھانا کھا کر سونے کی تیاری کرنے لگا ہے۔سامنے والی عورت سے اس کی کوئی بات نہیں ہوئی ہے لیکن رات کے سناٹے میں وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ بوژوا عورت اس کے پہلو میں ہے اوروہ بوس وکنار میں مشغول ہے ۔خاتون اس پر جھکی ہوئی ہے اوراس نے اپنے بازو پھیلا دیے ہیں اوروہ جیسے سکتے میں آگیا ہے۔ملاحظہ ہو یہ اقتباس:

> ''اس عالم میں اس نے بار بار آنکھیں کھول کر خاتون کی طرف دیکھا۔اس کو جیسے یقین نہیں تھا کہ ایک بورژوا حسینہ کا تن سیمیں اس کی بانہوں میں مچل رہا ہے۔
>
> اورایسا ہی تھا...... بورژوا خاتون کا مرمریں جسم اس کی بانہوں میں تھا،لب و رخسار کے لمس جادو جگا رہے تھے ۔ ہر لمحہ اس کا استعجاب بڑھ رہا تھا۔ یہ لمحہ خود قدرت نے انھیں عطا کیا تھا۔ یہ خالص فطری ملن تھا جس میں ارادے کو کوئی دخل نہیں تھا،دونوں انجان تھے''۔(6)

اس طرح کلرک محسوس کرتا ہے کہ کیبن کے فرش پر سوٹ کیس کا فرق بے معنی ہو گیا ہے۔ اس طرح سے یہ افسانہ بورژوا اور پرولتاری طبقے کے درمیان فرق کو سمجھنے کا عمدہ نمونہ ہے ۔انسان ازلی طور پر ایک ہے لیکن ہمارا سماج ان کے مابین تفریق پیدا کرتا ہے۔

افسانہ ''عنکبوت'' جدید تکنیک سے پھیلی برائیوں کی طرف واضح اشارہ کرتا ہے ۔ایک طرف تکنالوجی کے فوائد ہیں تو دوسری طرف نقصانات بھی ۔نوجوان طبقہ اس میں اتنا ملوث ہے کہ وہ سرتاپاڈوبا ہوا ہے۔افسانہ ''عنکبوت'' سائبر کی دنیا سے تعلق رکھتا ہے جہاں سچ اور جھوٹ گڈمڈ ہوتے ہیں اور جنہیں ایک دوسرے سے الگ بھی نہیں رکھا جا سکتا ہے ۔سائبر ورلڈ میں پیدا شدہ رشتے کی مثال اس مکڑے کے جالے کی طرح ہے جس کا کوئی مستقل وجود نہیں اور اس کی بنیادی وجہ وہی فریب ہے جس میں ایک شخص کا وجود وہاں وہ نہیں ہے جو حقیقی دنیا میں ہے یا ہو سکتا ہے کیوں کہ یہی صارفی کلچر کا تقاضا ہے۔محمد صلاح الدین انصاری کو بھی چند دنوں سے یہی چسکا لگا ہے کہ وہ حقیقی دنیا سے نظریں چرا کر سائبر سیکس سے لطف اندوز ہو سکے ۔یہی وجہ ہے کہ وہ کیفے جاتا ہے لیکن وہاں فری محسوس نہیں کرتا۔خاص طور پر پورن سائٹس سے لطف اندوز ہونا وہاں ذرا مشکل ہے اسی لیے گھر پر ہی کمپیوٹر اور نٹ کا استعمال کرنے لگا ہے لیکن یہاں اس کی بیوی نجمہ اس کام میں مخل ہوتی ہے۔ وہ بڑے اشتیاق سے اسکرین کو گھورا کرتی ہے تو صلاح الدین دوبارا کیفے کا ہی سہارا لیتا ہے تا کہ سکون سے چیٹ کر سکے۔چیٹنگ روم میں داخل ہو کر خود کو ریلیکس محسوس کر سکے۔ مادھری سکیسینہ اس کی فرسٹ سائبر لو Cyber Love ہے جس سے وہ کافی مانوس ہو چکا ہے ۔اس کے ساتھ چیٹ کرتے ہوئے وہ یوں محسوس کرتا ہے گویا ایک بستر میں ہم آغوش ہوں۔اسی اثنا نجمہ کے بھی پَر نکلنے شروع ہو گئے ہیں اور اس نے بھی بیوٹی ان چین کے نام سے فیک آئی ڈی بنائی ہے جس کا انکشاف سیکس چیٹنگ کے بعد ہوتا ہے ۔راز کھلنے کے بعد اس کے لب سل گئے ہیں جسم کانپنے لگا ہے اور سکتہ طاری ہو گیا ہے۔ نجمہ کے جھنجھوڑنے کے بعد وہ اچانک نیند سے جاگتا ہے اور نشے کی حالت میں نجمہ سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

''ہائے! بیوٹی اِن چین......!اور نجمہ کا چہرہ کالا پڑ گیا۔

''ٹائیگر ووڈ ہیئر''۔وہ چیتے کی چال سے اس کی طرف بڑھا۔وہ گھبرا کے پیچھے ہٹی۔

''کم آن ڈارلنگ ! آئی وِل اِن چین یو......!''اس نے نجمہ کا ہاتھ پکڑنا چاہا لیکن اس نے ہاتھ چھڑا لیا۔

''یہ آپ کو کیا ہو گیا ہے؟''

''ہولڈ مائی ڈِک......!''

نجمہ خوف سے کانپنے لگی۔

''فیل اِٹ''۔وہ چیخا۔

''اَن زپ یور برا''۔نجمہ کا گریبان پکڑ کر اس نے زور سے اپنی طرف کھینچا۔بلوز کے بٹن ٹوٹ گئے۔نجمہ کی چھاتیاں جھولنے لگیں......اس نے زور کا قہقہہ لگایا''۔(7)

شموئل احمد نے یہاں صرف ایک پہلو کو دیکھنے کی کوشش کی ہے اور انہیں اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ سائبر کلچر سیکس کلچر ہے جہاں تیسری دنیا کا آدمی پانی میں نمک کی طرح گھل رہا ہے...... ہر کوئی اپنے لیے ایک اندامِ نہانی ڈھونڈتا ہوا......!

اس ضمن میں ان کے آخری اور اہم افسانے کا ذکر نہایت ضروری ہے جس کا تعلق موجودہ سماج سے ہے جسے ہم گلوبل ایج بھی کہہ سکتے ہیں۔اس دور میں انسان نے جتنی بھی ترقی کر لی ہو لیکن انسانی رشتوں کے شکست و ریخت کا مسئلہ سب سے زیادہ خطرے میں ہے۔قرابت داری کا پاس و لحاظ ہے نہ رشتوں کے ختم ہونے کا احساس۔اس زمرے میں ان رشتوں کے اقدار بھی پامال ہو گئے ہیں جن کی بنیاد تیقن پہ ہے۔افسانہ''مصری کی ڈلی''اسی زبوں حالی کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ ہمارا معاشرہ کچھ تو مغربی تہذیب کے اثر سے تنزل کا شکار ہے اور کچھ اپنی ہی خامیاں ہیں اور ان خامیوں نے پوسٹ کولونیئل ایج میں اپنے پَر زیادہ ہی پھیلا رکھے ہیں۔

اس افسانے میں عثمان اورراشدہ ایک رشتے میں بندھے تو ہیں لیکن عثمان کا تعلق برج محل سے ہے اورراشدہ پرستارہ زہرہ کا اثر ہے۔اسی لیے عثمان شریف طبیعت کا مالک ہے اور راشدہ چلبلی۔ایک ایسا شوہر جو بیوی کے علاوہ دوسری عورتوں کی طرف جھانکتا بھی نہیں۔ویسے تو ہرانسان کے اندر جانوروں کی خصلت ہوتی ہے،وہ خصلت عثمان میں بھی ہے۔وہ شیر یا بھیڑیا تو ہرگز نہیں البتہ خرگوش اور میمنا ضرور ہے۔اس کے برخلاف راشدہ چنچل اور پھکّڑ ہے ۔اسے ہرفن مولا مردوں سے زیادہ دل چسپی ہے جو چھچھورے پن سے محبت کا اظہار کرے اوردوسرے شغل بھی فرمائے۔راشدہ کے اندر شیر اور بھیڑیے والی خصلتیں بھی ہیں۔ان تمام رازوں کا انکشاف عثمان پراس وقت ہوتا ہے جب ان کے پڑوس میں الطاف نام کا نوجوان نیانیاوارد ہوتاہے ۔وہ کھڑکی پرکھڑاہوکرتانک جھانک کرتااورسگریٹ پیتاہے تو یہ عادتیں راشدہ پسند کرتی ہے۔دھیرے دھیرے قرابت بڑھتی ہے اور سارے حدود وقوانین کوتوڑ کروہ ایک دوسرے میں ضم ہوجاتے ہیں۔عثمان ان حرکات وسکنات کواپنی آنکھوں سے دیکھتا بھی ہے لیکن وہ کچھ نہیں کرسکتا۔عورت تریا چرتر کی عمدہ مثال ہے جس کا انکشاف اس وقت ہوتا ہے جب راشدہ ایک غیرمحرم الطاف کے ساتھ رات گزارتی ہے اور الطاف کے پوچھنے پرکہ وہ شوہر کوکیا منہ دکھائے گی،کھل کھلا کرہنس پڑتی ہے۔یعنی اس کے لیے یہ کام معمولی ہےاوراپنے شوہر کو بآسانی جھانسا دے سکتی ہے۔

اس نکتے کوشموئل احمد نے یوں بیان کیا ہے کہ پہلی مرتبہ جب عثمان کے گلے میں مچھلی کا کانٹا پھنستا ہےتواس کی بیوی خود چاول کا نوالہ بنا کراسے دیتی ہے تاکہ چاول کے ساتھ کانٹا بھی نکل جائے لیکن جب دوسری باریہ ہوتا ہے تو عثمان خود سے نوالہ بنا کر گلے سے کانٹا نکالنے پرمجبور ہیں۔اس کا یہ فعل اس بات کی طرف اشارہ کررہا ہے کہ وہ اب ایسی زندگی پرقناعت کرنے والا ہے جب کہ الطاف صاحب اسی کے بیڈروم میں آرام فرمارہے ہیں۔

مندرجہ بالا افسانوں کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ شموئل احمد کا بیانیہ Narration نہایت مربوط ہے اور جہاں وہ جنس کی بات کرتے ہیں تو ایسے موقع پران کا کوئی

ثانی نہیں۔کرداروں کی نفسیات،منظرکشی اور واقعہ نگاری میں ان کا جواب نہیں۔اس کے علاوہ نجوم کے حوالے سے ان کے افسانوں ''القمبوس کی گردن''،چھگمانس''،''مصری کی ڈلی ''اور''نملوس کا گناہ'' کوکسی بھی طور پرنظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔

☆☆☆

شموئل احمد نے تا ہنوز دو ناول لکھے ہیں اور دونوں کا بیانیہ مربوط ہے،موضوعات الگ ہیں،ساتھ ہی ناول کی اجزائے ترکیبی میں پوری طرح پیوست ہیں۔مناسب معلوم ہوتا ہے کہ دونوں ناولوں پر الگ الگ سیر حاصل گفت گو کی جائے تا کہ تفہیم کی راہیں ممکن ہوسکیں۔اس ضمن میں پہلے ناول''ندی'' کو خاص اہمیت حاصل ہے جسے انہوں نے 1993 میں لکھا اور داد تحسین وصول کی۔اس ناول کو شموئل احمد نے چار ابواب میں تقسیم کیا ہے۔پہلے باب میں اردو کے اکثر ناولوں اور افسانوں کی طرح کہانی کو فلیش بیک کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔یہ تکنیک اردو اور دوسری زبانوں میں اس لیے بھی زیادہ مروّج ہے کہ اس تکنیک کے ذریعہ پلاٹ کو بہ آسانی تیار کیا جا سکتا ہے۔اس تکنیک میں فکشن رائٹر کسی بھی واقعے سے اپنی کہانی کی ابتدا کرتا ہے اور رفتہ رفتہ ماضی کی یادوں میں گم ہوکر کہانی بیان کرتا ہے اور اخیر میں اسی نکتہ پر کہانی کو ختم کردیتا ہے۔بہ ہر حال شموئل احمد کے ناول''ندی'' کے ابتدائی سطور حالیہ بیانات سے متعلق ہیں جو کردار کو ماضی کی یادوں میں لے جاتے ہیں۔ملاحظہ ہو:

> ''وہ حسب معمول پیٹھ گھما کر لیٹ گیا تھا اور وہ اُسی طرح چت لیٹی چھت کو
> گھورنے لگی تھی....دفعتاً اس کو اپنا اس طرح چت لیٹے رہنا انتہائی ذلت آمیز
> لگا....کسی شکست خوردہ آدمی کی طرح چاروں خانے چت لیٹ جانا جیسے اُس
> کا مقدر ہے....اور خود وہ کسی فاتح کی طرح....۔(8)

ناول کے ابتدائی جملے اس بات کی جانب توجہ مبذول کرا رہے ہیں کہ شوہر،اپنی بیوی سے عدم توجہی کا شکار ہے جس کا شکوہ عورت کر کے پریشان ہے اور ماضی کی یادوں میں گم ہو جاتی ہے۔شوہر کے اندر جس جمالیاتی حس کا فقدان ہے،یہ کوئی نئی بات نہیں ہے بل کہ پہلی

دوسری ملاقات ہی میں ہی اس بات کا اندازہ ہو گیا تھا جب اُن دونوں کی غیر رسمی ملاقات کسی شادی کی تقریب میں ہوئی تھی تب میز بان یعنی اس لڑکے نے ارادتاً یا غیر ارادی طور پر لڑکی کی ٹیبل کی جانب بڑھا تھا اور مزید کھانے کے لیے اصرار کر رہا تھا۔تبھی لڑکی کے پاپا نے اس کا تعارف یہ کہہ کر کرایا تھا کہ میری بیٹی یو.جی.سی اسکالر ہے۔لڑکے نے مسکراتے ہوئے آہستہ سے سر کو خم کیا تھا تو وہ بھی جواباً مسکرائی تھی۔اس دوران وہ اُس کو اچھی طرح دیکھ لینے میں کام یاب بھی ہو گئی تھی۔آنکھیں گول گول اور چھوٹی تھیں ، رنگ سرخی مائل تھا بھنویں گھنی اور لمبی تھیں، چہرے کے بانکپن میں ہلکا سا روکھا پن بھی شامل تھا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ گیمنس انڈیا میں انسپکشن انجنئر تھا۔تقریب سے رخصت ہونے سے قبل اُس نے اپنا پتا بھی بتا دیا تھا کہ وہ فریزر روڈ کے گرینڈ اپارٹمنٹ میں رہتا ہے۔وہ گھر پہنچ کر خوش گوار موڈ میں تھی اور رات کی تنہائی میں دن کی باتوں کو سوچ سوچ کر فرحت وانبساط کی کیفیت سے گذر رہی تھی۔دوسری صبح بھی وہ فرحت وانبساط کی کیفیت سے سرشار تھی۔اس نے یونی ورسٹی سے لوٹتے ہوئے برٹش کاؤنسل لائبریری سے کچھ کتابیں لیں اور کچھ رسائل خریدنے کے لیے چوک تک آئی تھی تو اُس کے قدم خود بہ خود فریزر روڈ کی جانب بڑھ گئے ،شاید وہ غیر ارادی طور پر اپارٹمنٹ دیکھنا چاہتی تھی کہ روبہ رواُسے دیکھ کر ٹھٹھک گئی۔باتیں ہوا کیں اور اس طرح باتوں کا سلسلہ اور گھر آنے جانے کا سلسلہ چل پڑا۔تنہائی کے لمحات میں یو.جی.سی اسکالر نے محسوس کیا کہ وہ لاشعوری طور پر اس کی منتظر رہتی ہے خصوصاً اس وقت جب وہ لان میں تنہا ہوتی ہے۔ایک دن اچانک وہ لان پہ آدھمکتا ہے جب کہ پاپا گھر پر موجود نہیں ہوتے ہیں۔تب دونوں لان کا چکر لگا کر انواع واقسام کے پھول دیکھتے ہیں جس سے لڑکے کی صحت پہ کوئی فرق نہیں پڑتا البتہ لڑکی گلاب کی قسمیں یوں بیان کرتی ہے:

> ’’گلاب کی قسمیں تو آپ نے دیکھی ہی نہیں.....یہ دیکھیے کرسچن ڈائر، ورگو پیس فرسٹ پرائز، پیرا ڈائز، ایفل ٹاور، سینچوری ٹو، لیڈی ایکس، ڈبل ڈی لائٹ.....یہ رہا مسٹر لنکن‘‘۔(9)

اس کے جواب میں وہ فقط ''بھئی کمال ہے!'' پر ہی اکتفا کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ کچھ دن گذر جانے کے بعد پاپا کی ملاقات ،اس شخص سے اسی چوراہے پر ہوتی ہے تو وہ گھر پر لنچ پر دعوت دیتا ہے۔ جب پاپا بیٹی جاتے ہیں تو محسوس کرتے ہیں کہ گھر قرینے سے سجا ہوا ہے گویا تمام اشیا اپنے صحیح جگہ پر ہونے کی گواہی پیش کر رہی ہوں۔ وہاں سے گھر واپسی پر وہ کچھ پریشانی محسوس کرتی ہے اور اُسے ایسا لگتا ہے اس کے پاپا نے اسی گاودی شخص کے ساتھ اُس کے ہاتھ پیلے کرنے کا عزم مصصم کر ہی لیا ہے تو وہ پاپا کی تنہائی اور اُن کی پریشانی سے ڈرسی جاتی ہے لیکن خوف ودہشت کا اب کوئی فائدہ نہیں۔ جدائی کا تو ایک دن معین ہے۔

ناول کے دوسرے باب میں شموئل احمد نے نکاح ،شب زفاف اور ہنی مون کا ذکر تفصیلی طور پر کیا ہے۔ یہ ناول کا اصل حصہ تو نہیں البتہ دوسرے ابواب کے سیاق وسباق کو مدنظر رکھتے ہوئے اس باب کا ذکر غیر ضروری نہیں معلوم ہوتا۔اس باب کے تحت ناول نگار نے ہنی مون کا ذکر تفصیلی طور پر کرتے ہوئے نیپال میں پھیلے قدرتی مناظر اور ہندو دیو مالائی عناصر کو بیان کر کے وسیع مطالعے کا ثبوت پیش کیا ہے اور یہ بھی کہ ناول نگار نے اس سرزمین کو بہت قریب سے دیکھا اور اُن کی تہذیب وثقافت کے بنیادی عناصر کو محسوس کیا ہے۔ان تمام باتوں سے قبل ناول نگار نے شب زفاف کا ذکر اختصار سے کیا ہے تاکہ تمام واقعات ایک دوسرے میں پیوست ہو جائیں۔شب زفاف کے موقع پر بیوی یہ سوچ کر حیرت زدہ رہ جاتی ہے کہ اس کا شوہر کس قدر جلد باز ہے اور ساری رات بات کرنے کے بہ جائے فوراً دست درازی پر اتر آتا ہے۔ یہ بات اس کے مزاج کے خلاف ہے۔اسی ادھیڑ بن میں ایک دو دن گذر جاتے ہیں کہ لڑکی کے پاپا نے ہنی مون کے موقع پر کٹھمنڈو کے لیے دو ٹکٹ بُک کرا دیے ہیں۔ کٹھمنڈو کے خیال سے وہ پھڑک اٹھتی ہے کیوں کہ بچپن میں وہ وہاں جا چکی ہے۔ وہاں کے سرسبز وادیوں کی یادیں اس کے ذہن میں اب تک محفوظ ہیں۔ہنی مون کے دورانِ قیام وہ سمجھتی ہے کہ اس کا شوہر اُس سے بے اعتنائی برت رہا ہے اور حد درجہ خود غرض بھی ہے اور اس رویّے نے اُسے جھنجھلا کر رکھ دیا ہے۔ وہ ایسا محسوس کرتی ہے کہ وہ ہنی مون کے لیے نہیں آئی ہے بلکہ ذہنی

اذیت سے جھوجھ رہی ہے اور قید بامشقت کی زندگی گزار رہی ہے۔ یہیں سے اُن دونوں کی مخالفت شروع ہوتی ہے۔ ان دونوں کے مزاج میں کافی فرق ہے۔ ایک مناظر فطرت کی دلدادہ ہے تو دوسرے کو ان چیزوں سے کوئی دل چسپی نہیں۔ ایک میں فنون لطیفہ کی ساری خوبیاں بھری پڑی ہیں تو دوسرا ان سب چیزوں سے ماورا۔

ناول کے تیسرے باب تک آتے آتے دونوں میاں بیوی ایک دوسرے کی متضاد شخصیت کو صاف طور پر محسوس کرتے ہیں۔ ساتھ ہی قاری بھی اس الجھن میں ہے کہ آئندہ وہ کون سے اقدام اٹھائے جائیں گے جن سے دونوں کی زندگی میں اعتدال کی صورت پیدا ہو سکے گویا اب ناول اس مقام پر آپہنچا ہے کہ تجسس کی کیفیت پیدا ہو۔ کٹھمنڈو سے گھر پہنچ کر بیوی کا موڈ یوں تو آف رہتا ہی ہے لیکن پاپا کا فون آتے ہی اس کے اندر خوش گواری کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ پاپا نے فون کر کے لنچ پہ دعوت دی ہے۔ شادی کے بعد پاپا سے پہلی ہی ملاقات میں اسے احساس ہوتا ہے کہ پاپا کی صحت خراب رہنے لگی ہے۔ اسے اپنا کمرہ اور اس کی تمام اشیا اداسی اور دھند میں ڈوبی نظر آتی ہے۔ لنچ کے بعد بیوی کی اصرار پر وہ ریستوراں میں بے دلی سے جاتا ہے جہاں شوہر اور بیوی نے صاف طور پر محسوس کیا کہ دونوں کے مابین کائی زدہ دیوار حائل ہوگئی ہے۔ وہ کبھی یہ سوچتی کہ جان بوجھ کر شادی کر کے اس نے یہ غلط قدم اٹھایا ہے جب کہ شادی سے قبل ہی اُسے معلوم تھا کہ وہ ایک گاودی شخص ہے، زندگی جینے کا حسن اس کے اندر نہیں کے برابر ہے۔ اس کے بعد بھی وہ شادی کے لیے راضی ہوگئی۔ آخر کیوں؟ شاید اس لیے کہ اس نے ایک بار مردوں کی طرح جست لگا کر اُسے حادثے سے بچایا تھا اور اسی تحفظ کے احساس نے اسے شادی کے لیے راضی بھی کر لیا تھا لیکن شادی کے بعد یہ راز کھلتا ہے کہ کہ وہ ایک انسان نہیں بل کہ روبوٹ ہے جسے عورت کی پاسداری کا ذرا بھی خیال نہیں۔ اسی لیے دونوں کے مابین بحث وتکرار کی صورت حال پیدا ہوتی رہتی ہے گویا یہ ان کی زندگی کی معمولات میں شامل ہو۔ شوہر فقط اصول وقوانین کی باتیں کرتا ہے اور انہی اصولوں پر چل کر سکون محسوس کرتا ہے جب کہ بیوی ان اصولوں کی مخالفت کرتی ہے۔ اس کے بہ قول:

''اصول....اصول کا مطلب ایک محدود دائرے میں جینا ہے جب کہ زندگی اپنے دامن میں ایک وسیع کائنات رکھتی ہے۔اصول کی عینک سے ہم زندگی کا حسن نہیں دیکھ سکتے۔اصول کی عینک سے ہم صرف اپنے عقائد کا حسن دیکھتے ہیں....اصول اور روایت میں ہم اپنے کو محفوظ سمجھتے ہیں...تحفظ کا یہ احساس دراصل ہمارے عدم تحفظ کا ہی احساس ہے جس سے لاشعوری طور پر گزرتے رہتے ہیں''۔(10)

ایک کو موسیقی، مصوری، مناظر فطرت اور سیر و تفریح سے حد درجہ دلچسپی ہے اور اپنی زندگی سے کوئی Compromise نہیں کرنا چاہتی تو دوسرا اصول کا پابند ہے اور اپنے بنائے ہوئے حصار سے باہر نکلنا ہتک و معیوب سمجھتا ہے۔دونوں کو ایک دوسرے کے اصول سے حد درجہ چڑ ہے۔کبھی کبھی دونوں ایک دوسرے کا دل رکھنے کے لیے ایک دوسرے کے کام تو آجاتے ہیں لیکن بے دلی کی دیوار ہمیشہ اُن کے مابین حائل رہتی ہے۔

ناول کے آخری حصے میں یو جی سی اسکالر اپنے ماحول کے ارد گرد گھٹن محسوس کرتی ہے اور اب اس کے لیے جینا اس لیے بھی مشکل ہو گیا ہے کہ اس کا شوہر اور ساتھ ہی اس کے معمولات زندگی، اس کی زندگی سے چمٹ گئی ہے۔اب وہ تنہائی میں رہنا زیادہ پسند کرتی ہے۔اس کے خیال میں احتجاج کی یہی ایک صورت ہے۔جب وہ غصے میں چور ہوتی ہے تب بھی اس کے شوہر کو توفیق نہیں ہوتی کہ اس کی خیریت دریافت کرے کیوں کہ اس کے پاس جذبات اور جمالیاتی حس کا فقدان ہے۔اب اسے یہ بھی محسوس ہونے لگا ہے کہ وہ اس سے فاصلہ چاہتی ہے اور یہ راحت اُسے تب محسوس ہوتی ہے جب اُس کا شوہر آفس سے گھر پر لنچ پر نہیں آتا۔ایسی صورت میں ایک لمبے وقفے کے لیے تمام طرح کی جھنجھٹوں سے آزاد ہوتی ہے، کھل کر جیتی ہے، حتیٰ کہ اُسے سانس لینے میں بھی کسی طرح کی دشواری نہیں ہوتی۔کبھی اسے یہ بھی لگتا کہ وہ اڈجسٹ کر رہی ہے اور وہ سوچتی کہ اس کا شوہر بھی اڈجسٹ کرے تو جینے کا لطف دوبالا ہو جائے۔کبھی سوچتی:

''یہ اڈجسٹمنٹ نہیں ہے....یہ موت کا عمل ہے....وہ آہستہ آہستہ مر رہی ہے....وہ اپنی داخلیت میں مر رہی ہے....اس کے اندر پڑی ہوئی کوئی چیز مرجھانے لگی ہے....آہستہ آہستہ اس کی آزادی سلب ہو رہی ہے....وہ اب حصار میں جی رہی ہے''۔(11)

اس کا شوہر اصولوں کے خول میں مقید ہے اور کولہو کے بیل کی طرح عقیدے کی رسّی میں بندھا ایک محدود دائرے میں چکر کاٹ رہا ہے حتیٰ کہ اسے یہ بھی معلوم نہیں کہ ہر عورت اپنے جسم میں الگ مرکز رکھتی ہے اور مرد کے سینے سے لگ کر سونے کی دیرینہ خواہش عورت کی جبلت میں ہے۔آتشیں لمحوں میں عورت کی آنکھیں اندھیرے میں بھی بند رہتی ہیں کیوں کہ وہ اردگرد کے ماحول سے بالکل بے تعلق ہو جانا چاہتی ہے۔یہ سب ہوتے ہوئے اس کے شوہر کو ان تمام چیزوں کا مطلق علم نہیں۔اسے یہ بھی احساس ہوتا ہے کہ وہ،اسے استعمال کر رہا ہے اور اس کام کے لیے سنیچر کی رات کا انتخاب کیا ہے جب کہ عورت کے مزاج کے خلاف یہ بات ہے کہ وہ استعمال ہو۔وہ استعمال ہونا نہیں چاہتی اور مرد فقط اسے استعمال ہونے کی چیز سمجھتا ہے۔یہی سب سوچ کر اُسے لگتا ہے کہ ریسرچ کا کام کرنے سے ہی اس کا ذہن دوسرے کاموں میں بٹا رہے گا اِسی لیے وہ تمام کتابیں سوٹ کیس میں پیک کر کے پاپا کے پاس جانے کا حتمی فیصلہ کرتی ہے اور عملی جامہ بھی پہناتی ہے۔

شموئل احمد کا یہ ناول انسانی رشتوں کی پاسداری،شادی کے بعد عورتوں کی زندگی کا دوسرا پہلو اور مَردوں کی جانب سے ہونے والی بے اعتنائی کے خلاف احتجاج ہے۔یہاں عورت کھلے طور پر مزاحمت تو نہیں کرتی البتہ اس کے اندر مزاحمتی رویّہ ضرور ہے لیکن شوہر پرستی کا خیال کرتے ہوئے جھجھک محسوس کرتی ہے گویا وہ ایک مکمل مشرقی عورت ہے جس کے لیے معاشرے نے ایک حد مقرر کیا ہوا ہے۔مزاحمت کی ایک صورت تو یہ ہے کہ عورت سب کچھ سہہ کر خاموش رہنا اور اپنے شوہر سے دور دور رہنا زیادہ پسند کرتی ہے اور دوسری یہ کہ وہ گھر کا تالا بند کر کے،چابی پڑوسی کے حوالے کر کے،اپنے شوہر کو بنا کچھ بتائے اپنے پاپا کے پاس چلی

جاتی ہے۔ ناول نگار نے عورت کے متلی ہونے کے ساتھ کہانی کو اختتام تک پہنچایا ہے کہ عورت کو اپنا ماضی اور حال سوچ کر متلی آتی ہے اور وہ باتھ روم کی طرف بھاگتی ہے، ساتھ ہی وہ محسوس کرتی ہے کہ اس کا شوہر جگ چکا ہے جو کہ خلاف قیاس ہے۔ شوہر کے بار ہا پوچھنے پر وہ کچھ بھی جواب دینا گوارا نہیں کرتی ہے۔ قے آنا یا متلی آنا اس بات کی بھی علامت ہے کہ اس کے پیٹ میں بچہ پرورش پا رہا ہے اور وہ حاملہ ہے۔ عورت یہ سوچ کر بھی پریشان ہے کہ کیا آنے والے بچے کو اپنے قالب میں ڈھال پائے گی یا وہ بھی باپ کی طرح مشینی زندگی گذارے گا اور اپنی ماں کی قدروں کا احترام نہیں کرے گا اور اگر ایسا ہوا تو عورت کی حیثیت کیا رہ جائے گی۔ یہاں ناول نگار نے ایک سوالیہ نشان قائم کیا ہے۔ ناول نگار کا یوں ناول کو اختتام تک پہنچانا ابسن کے ڈرامے ''دی ڈالس ہاؤس'' کی یاد دلاتا ہے جہاں نُورا بھی مزاحمت کرتی ہے اور شوہر سے علاحدگی اختیار کرتے ہوئے گھر کا دروازہ زور سے بند کرتی ہے۔

شموئل احمد کا دوسرا ناول ''مہاماری'' کے عنوان سے 2003 میں شائع ہوا جس کا موضوع پہلے ناول سے بالکل مختلف ہے۔ اس ناول کو انہوں نے آٹھ ابواب میں تقسیم کیا ہے۔ یہاں بھی کہانی حال سے ماضی کی طرف سفر کرتی ہے۔ فہیم الدین شیروانی ناول کا ہیرو واٹر ریسورسیز ڈپارٹمنٹ میں ایکزکیٹیو انجنئر ہے۔ ابتدائی دنوں میں انہیں اپنے محکمے کے نظام پر رونا آتا ہے کہ افسران کس طرح سے اپنے ماتحت کا استحصال کرتے ہیں۔ ناول کے ابتدائی جملوں سے ہی اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے:

> ''فہیم الدین شیروانی کو اکثر محسوس ہوتا کہ جس عہد میں وہ جی رہے ہیں وہ پٹّے اور زنجیر کا عہد ہے جہاں ہر آدمی کے گلے میں پٹہ ہے اور زنجیر سامنے والے آدمی کے ہاتھوں میں ہے۔ یہ احساس اس وقت بڑھ جاتا جب وہ محکمہ کی اس میٹنگ میں حصہ لیتے جس میں اعلا حکّام کے علاوہ سیاسی رہنما بھی شریک ہوتے۔ سبھی زنجیر کستے....ایم ایل اے....ایم پی.... مکھیا .... سرپنچ.... کمل ناتھ منڈل کچھ زیادہ ہی کستا''۔(12)

مستزاد یہ کہ شیروانی کا تبادلہ ایسے ضلع میں ہو گیا ہے جہاں مسلم افسران، دال میں نمک کے برابر ہیں تب اُسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کے تبادلے کے تئیں کچھ لوگوں کے دل میں شدید نفرت ہے البتہ چھوٹی ذات کے افسران میں یہ شائبہ دور دور تک نہیں۔ اس منظر کو بیان کر کے ناول نگار نے شیروانی کے بچپن کا ذکر، اس کے خاندان اور حسب نسب کا ذکر کیا ہے تا کہ مذکورہ اقتباس کے پٹے کی وضاحت صحیح طور پر ہو سکے۔ کیوں کہ پٹے اور زنجیر سے فہیم الدین شیروانی کا رشتہ عہد طفلی سے ہے۔ جب سون پور کے میلے میں جھبریلے پر نظر پڑی تھی تو وہ ماں کی گود میں مچل گیا تھا اور ماں نے دو ہزار میں ''ٹفی'' کو خریدا تھا جو پامیرین ذات کا تھا۔ جس کی گردن میں زنجیر ڈال دی گئی تھی پھر بھی گھر کے ویلن کو اس سے شدید نفرت تھی۔ اسی باعث انھوں نے ''ٹفی'' کو جنگل میں چھوڑنے کا فیصلہ کیا تھا۔ ''ٹفی'' کے علاوہ ویلن کو ایک اور شخص سے نفرت تھی مگر اسے وہ گھر سے نکالنے سے قاصر تھے اور وہ تھا ان کا بڑا لڑکا ''ڈھان چو''۔ یہ نام دادا نے رکھا تھا جسے جسیم الدین یعنی ویلن بدل نہیں سکے تھے۔ وجہ یہ تھی کہ شادی کے چار سال کے بعد بھی جب بہو کی گود ہری نہیں ہوئی تو انھوں نے ڈھان پیر کے مزار پر چلّہ کھینچا۔ پیر کے فیض سے امید بر آئی تو دادا نے پیر کے نام پر بچے کا نام رکھ دیا۔ جسیم الدین کو بیٹے کے نام، شکل وشباہت اور عادات واطوار سے حد درجہ چڑ تھی۔ ایک روایت ہے کہ جو بچے پیر کے فیض سے پیدا ہوتے ہیں ان میں پیر کی شکل وشباہت آ ہی جاتی ہے اسی سبب ڈھان چو کی شکل ایسی تھی۔ ڈھان چو میں ایک خاص بات یہ تھی کہ وہ جو بھی خواب دیکھتا، عملی زندگی میں اس خواب کی تعبیر واضح ہو جاتی۔ ساتھ ہی وہ دور اندیش بھی تھا۔

ناول کے دوسرے حصے تک آتے آتے کہانی اصل بہاؤ میں آ جاتی ہے۔ اس کے آغاز میں ناول نگار نے یہ بات کی ہے کہ محبوبہ جو بیوی نہیں بن پاتی اکثر داشتہ بن جاتی ہے اور ایم ایل اے جو منسٹر نہیں ہو پاتے، سمیتی کے ممبر بنا دیے جاتے ہیں۔ وہی ممبر اپنے دل کی بھڑاس نکالنے کے لیے ایک دوسرے کے ٹوہ میں لگے رہتے ہیں اور لوٹ کھسوٹ کے حیلے بہانے ان کے ساتھ چمٹے رہتے ہیں، جسے رنگ داری ٹیکس بھی کہہ سکتے ہیں۔ اگر کسی گاؤں میں

کوئی سمیتی کا ممبر ہے تو گاؤں کے تمام افراد اُس کے پی اے کہلائیں گے اور جہاں تک ممکن ہو سکے گا، لوگوں کا استحصال کریں گے۔ شیروانی کی ملاقات رام چرتر پاسبان سے ہوتی ہے جو کبھی جوتا، کبھی کپڑے اور کبھی جیب خرچ لے کر اپنی راہ لیتا ہے ساتھ ہی شیروانی کے کام بھی کراتا رہتا ہے جس سے شیروانی اور پاسبان دونوں خوش ہیں۔

تیسرے باب میں ناول نگار نے مسز کمد چگانی کا ذکر کر کے ناول میں جان پیدا کر دی ہے۔ سیاست کے باب میں ایک لیڈی کا مردوں کے ساتھ شانہ بہ شانہ چلنا خطرے سے خالی اور یہی مسز چگانی کے ساتھ ہوا ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور سیکس آپس میں گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ وہ سیاست کے دلدل میں پھنس کر خود کو ایک سیاست داں سے کم نہیں سمجھتی ہے اور چمن لال چنچل اسے لالچ دے کر استعمال کر رہا ہے۔ چمن لال سے اس کے تعلقات سیاسی معاہدے پر ہوتی ہے اور چوں کہ مسز چگانی اقتدار کی سیڑھیاں چڑھنا چاہتی ہے جس کے لیے کہیں نہ کہیں گٹھ بندھن ضروری ہے اور اس گٹھ بندھن کے لیے چمن لال چنچل سے بہتر کوئی دوسرا ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ کیوں کہ چنچل لوک سمیتی کا چیرمین بھی ہے اور اعلا کمان کا مشیر بھی۔ کمد ٹرکی اور چمن لال چنچل کی ذاتی ملاقاتوں کا نقشا ناول نگار نے خوب صورت انداز میں کھینچا ہے:

> ''کمد جی! آپ ہماری پارٹی میں آ جایئے۔ آپ کو ٹکٹ مل جائے گا۔ آپ چناؤ جیت جائیں گی''۔ اس کے ہاتھ ان کی کمر کے گرد بڑھ گئے۔ اس نے آہستہ سے ان کو اپنی طرف کھینچا۔ مسز چگانی اس کے سینے سے لگ گئیں اور ان کو اپنی آنکھیں اچانک نمناک محسوس ہوئیں۔ چمن لال چنچل سچا غم گسار معلوم ہوا۔ اس نے اپنے بازوؤں کی گرفت تھوڑی سخت کی۔ کمد چگانی نے اس کی گرم سانسوں کو اپنے رخساروں پر محسوس کیا۔ وہ اس کی بانہوں میں جیسے پگھلنے لگیں۔ ان کی سانسیں غیر ہموار ہونے لگیں۔ بدن پر چیونٹیوں کا جال کسنے لگا۔ چمن لال کے رینگتے ہوئے ہاتھ ان کی چھاتیوں کی طرف

بڑھ گئے۔دوسرے ہی لمحے وہ کپڑوں سے بے نیاز تھیں''۔(13)

پاسبان سے ملاقات کے بعد فہیم الدین شیروانی کو اچانک خیال آتا ہے کہ اُسے مسز چگانی کے گھر چاپائل کی مرمت کی غرض سے بھی جانا ہے تو سب سے پہلے اس نے مناسب سمجھا کہ وہ یہی کام نپٹا لے۔اُس نے تخمینہ لگایا کہ خرچ کتنا آئے گا۔وہاں پہنچ کر اس نے دیکھا کہ کچھ سیاسی لیڈران بھی مسز چگانی کے گھر تشریف فرما ہیں۔شیروانی نے جھجک محسوس کی اور کسی طرح اُس نے چھٹکارا پایا۔وہ دن بھر اسی طرح کے کاموں سے تنگ آ چکا تھا۔طرہ یہ کہ گھر پہ بھی کوئی نہیں تھا جو اُس کی خدمت کرے۔وہاں بھی سناٹا بولتا تھا۔کل ملا جلا کر ایک ڈھان چو ہی تھا جو اس کی طبیعت کو بھانپ لیتا کیوں کہ وہ صوفی منش تھا اور موقع کی نزاکت کو اچھی طرح سمجھتا تھا۔شیروانی کو رزینہ کی یاد اس طرح آئی کہ وہ دل مسوس کر رہ گیا۔اس نے ابا ہی کو اس بات کا قصوروار ٹھہرایا کہ انہی کی بہ دولت دونوں میاں بیوی ایک دوسرے سے الگ زندگی گذار رہے ہیں۔حاجی برکت اللہ اور جسیم الدین کے مابین پیسوں کا معاملہ ہی تو ان کی زندگی تباہ کیے ہوئے ہے۔کیوں کہ پیسے ہی کے چکّر میں برکت اللہ (زرینہ کے ابا) نے اینٹی ڈاوری ایکٹ کے تحت جسیم الدین پر مقدمہ ڈائر کر دیا تھا۔

چوتھے باب میں ناول نگار نے سرکاری ڈپارٹمنٹ کی زبوں حالی اور کرپشن کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ہر شخص اپنے مفاد کے لیے کام کر رہا ہے جہاں صرف پیسہ بولتا ہے اور شیروانی کو لگتا ہے کہ وہ بھی کالک کی کوٹھری میں قید ہے جہاں سے بے داغ نکلنا تقریباً ناممکن ہے۔اگر اسے یہاں رہنا ہے تو اسے بھی اسی طرح کے کام کرنے ہوں گے۔

ناول کے پانچویں باب میں سیاسی افسران کی ریلی کا منظرنامہ اس طرح سے بیان ہوا ہے گویا سیاست سے پوری انسانیت مجروح ہو رہی ہے اور یہی سیاست غریبوں کو اُن کی غریبی ریکھا کے نیچے رکھنے پر مجبور کر رہی ہے۔ایک طرف ریلی کی تیاریاں زور و شور سے چل رہی ہیں وہیں دوسری طرف غریب اور اَن پڑھ طبقے کے لوگ بڑی آس لگائے بیٹھے ہیں کہ ان کے نیتا اُن کی امداد فرمائیں گے۔ریلی کی وجہ سے پورے شہر کو دلہن کی طرح سجا دیا گیا ہے

اور گاندھی میدان کا علاقے کا تو جواب نہیں:

''شہر دلہن کی طرح سجا ہے ......خوب صورت ہری جھنڈیاں ۔ دل آویز بلند دروازے......ہورڈنگ اور بڑے بڑے کٹ آوٹ ...... ہورڈنگ کا سلسلہ ایر پورٹ سے ہی شروع ہو گیا ہے۔ گاندھی میدان میں منچ کی بھی رنگائی ہوئی ہے۔ بانس اور بلّے بھی رنگے گئے ہیں۔ دور تک لاؤڈ سپیکر کا جال بچھا ہے ۔سبز اور سفید کپڑوں سے بنا ہوا گاندھی میدان کا اونچا پنڈال......اونچے بلوں پر لگے ہوئے ٹیوب لائٹ......''۔(41)

لیکن دوسری طرف شہر کا یہ عالم ہے کہ صبح سے تمام دکانیں بند ہیں ۔کاروباری زندگی ٹھپ ہے۔ تمام گاڑیاں ریلی کے واسطے پکڑی گئی ہیں لہٰذا سفر کی دقتیں بڑھی ہوئی ہیں۔ جگہ جگہ پر جام لگے پڑے ہیں اور حد تو یہ ہے کہ دوسرے اضلاع اور دور دراز کے علاقوں سے لوگوں کی بھیڑ اُمڈ پڑی ہے ۔ شیروانی ،اپنے لوگوں سے چھپ چھپا کر راجدھانی میں گھوم رہے ہیں ۔گھومتے گھومتے ان کا گزر گاندھی میدان سے ہوتا ہے جہاں بی جے پی کا جلسہ چل رہا ہے اور لاؤڈ سپیکر سے چنگاریاں نکل رہی ہیں، وہ بھی مسلمانوں کے خلاف ۔مقرر کا کہنا ہے کہ'' مسلمان ہندوستان میں کرائے دار کی طرح آئے اور مکان مالک بن بیٹھے ۔محمود غزنوی نے سومناتھ کا مندر لوٹا اور فرقہ پرستی کی بنیاد ڈالی ۔ وغیرہ وغیرہ'' ۔شیروانی نے بہ غور مقرر صاحبہ کو دیکھا تو انگشت بہ دنداں رہ گئے کیوں کہ شعلے اگلتی عورت کوئی اور نہیں ان کی منہ بولی بہن تھی ۔......مایا ساہنی......۔

اگلے دن شیروانی، اپنی منہ بولی بہن کے گھر پہنچ کر اُسے حیران کر دیتے ہیں اور اس بات کا بھی ذکر کرتے ہیں کہ انھوں نے اس کی تقریر سنی ہے اور اس بات پر تشویش کا اظہار کیا ہے کہ بیک ورڈ لیڈی بی جے پی میں کیوں آ گئی ہے ۔ وہ اس خدشے کا بھی اظہار کرتے ہیں کہ وہ لوگ تمہارا استعمال کر رہے ہیں ۔کہیں تمہارا انجام دردناک نہ ہو۔ بہتر یہ ہے کہ تم منوواد ی کے چکّر میں نہ پڑو۔ شیروانی، مایا سے برجستہ کہتے ہیں:

''منووادی اگر مسلمانوں کے خلاف زہر اگلتے ہیں تو اس کی وجہ سمجھ میں آتی ہے ۔ان کو ہر مسلمان میں محمود غزنوی نظر آتا ہے لیکن تمہاری جنگ مسلمانوں سے نہیں ہے ۔تمہاری جنگ تو منووادیوں سے ہے کہ انھوں نے شدر کو مذہبی اور سماجی حقائق سے محروم رکھا اور ان کے لیے غیر انسانی قانون نافذ کیے''۔(15)

شیروانی نے لمبی چوڑی تقریر کے بعد اس سے معذرت چاہی کہ اب چلنا چاہیے۔ساتھ ہی یہ کہ بہن ہونے کے ناطے اتنا سب کچھ کہنے کی جرأت ہو سکی ورنہ دوسروں کے سامنے اس شکایت کا سوال ہی نہیں تھا۔

ناول کے چھٹے باب تک آتے آتے شیروانی کو بھی زنجیر کھینچنے کی عادت ہو گئی اور سرور کی کیفیت طاری ہونے لگی ہے۔اپنے ماتحتوں سے ملنے والے رقم بھی اسے جائز نظر آنے لگے ہیں ۔شیروانی نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ اگر اس ڈپارٹمنٹ میں باعزت رہنا ہے تو ماتحتوں کی رقم سے فائدہ اٹھانا ہی پڑے گا۔اسی اثنا شیروانی کو سی ایم کے آنے کی خبر ملی تو وہ پمپ مستری کے ساتھ ریسٹ ہاؤس میں پانی کے انتظام میں جٹ گئے لیکن پانی کا خاطر خواہ انتظام نہ ہو سکا اور شیروانی کی پیشی سی ایم تک ہوئی ۔حسن اتفاق کہ سی ایم کا جلال، جمال میں بدل گیا اور شیروانی نے ان کا دل جیت لیا۔انھی دنوں عام انتخابات کی تاریخوں کا اعلان ہوا۔ ایک خبر آگ کی طرح پھیلی کہ مایا ساہنی نے بی جے پی سے استعفیٰ دیا، کمل ناتھ منڈل نے دلت مورچہ سے استعفیٰ دیا اور سمتا پارٹی میں شامل ہوئے اور مسز کمد چگانی بی جے پی کی ممبر ہو گئیں۔ مایا ساہنی کی ملاقات شیروانی سے نہ ہوتی تو اُن کو حقیقت تک رسائی نہ ہوتی ۔ انھوں نے یہ بات بھی ثابت کی کہ براہمن نے ہمیشہ اپنی برتری ثابت کی ہے اور دوسروں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا ہے ۔یہ سب سن کر مایا ششدر رہ گئیں اور بی جے پی سے استعفیٰ دے کر آزادانہ طور پر الیکشن لڑنے کا فیصلہ کیا۔

ساتویں باب میں الیکشن کی گرما گرمی اور مختلف پارٹیوں کی ریلیوں کا ذکر ہے ۔ نیتا حضرات پرچے بھر رہے ہیں، کچھ نیتاؤں نے جیل سے ہی پرچہ بھرا ہے کیوں کہ اٹل جی کہہ چکے

ہیں کہ ہر سادھو کا ایک ماضی ہوتا ہے اور ہر مجرم کا ایک مستقبل ......! کانگریس، بی جے پی اور دوسری آزاد پارٹیوں کے نیتا اپنی تقریریں کر کے دوسری جماعت کی برائیاں کرتے ہیں، کیچڑ اچھالتے ہیں اور سبّ وشتم سے بھی ضرورت پڑنے پر کام لیتے ہیں۔ مایا ساہنی بھی آزاد اُمیدوار کی حیثیت سے پابہ رکاب ہیں۔ بی جے پی کی کبھی فائر برانڈ لیڈر اب خود منووادیوں کے خلاف شمشیرزن ہے۔ وہ اپنی تقریر میں دلت، اقلیت اور منووادی جیسی اصطلاحات کی کھل کر وضاحت کرتی ہے اور پوری فضا میں تالیوں کی گڑگڑاہٹ گونج اٹھتی ہے۔ اچانک ایک دھماکہ ہوتا ہے اور مایا ساہنی کی چیخ سنائی دیتی ہے۔ اسپتال تک جاتے جاتے مایا ساہنی دنیائے فانی سے کوچ کر جاتی ہے۔ قاری کو اس انجام کا پتا اسی وقت چل چکا تھا جب مایا کئی سالوں بعد ڈھان چو سے ملی تھی اور اس نے بی جے پی چھوڑ کر آزاد پارٹی بنانے کا فیصلہ سنایا تھا۔ خیر انہی حالات میں الیکشن بڑے زور وشور سے ہوتے ہیں۔ الیکشن کا یہ جال بری طرح معاشرے میں پھیلا ہوا ہے، فاشزم مہاماری کی طرح پھیل رہی ہے۔

ناول کے آخری باب میں الیکشن کے نتائج آجاتے ہیں۔ ملی جلی سرکار کی حکومت بنتی ہے اور بی جے پی سب سے بڑی پارٹی کے طور پر سرخ رو ہوتی ہے۔ اسٹیٹ میں مسیحا کی حکومت ہے، کمل ناتھ منڈل چناؤ ہار چکا ہے، کمد چگانی جیت گئی ہیں، کملیش درپن نے اپنی سیٹ بچالی ہے اور چمن لال چنچل نے شاندار کامیابی حاصل کی ہے۔ سب سے حیرت کی بات یہ ہے کہ فہیم الدین شیروانی کاؤنسل کے ممبر نامزد ہوئے ہیں، انھیں دھیان آکرشن سمیتی کا چیرمین بھی بنادیا گیا ہے۔ اس سے زیادہ چونکانے والی خبر یہ ہے کہ مسز چگانی بی جے پی میں مقبول ہوگئی ہیں۔ سرکار نے انھیں پٹرولیم منسٹر کے عہدے پر فائز کردیا ہے۔ شیروانی، ان سے ملنے جاتے ہیں تو وہ بار بار گردن گھما کر سینے کی طرف دیکھتی اور پلّو سنبھالتی ہیں۔ بالآخر خود ہی شیروانی سے اپنی چھاتی کے متعلق پوچھتی ہیں اور خود ہی اس کا جواب بھی دیتی ہیں کہ ان کی چھاتی میں پیٹرول اتر آیا ہے اور ان کا یہ وہم بڑھتا ہی جارہا ہے۔ ادھر ڈھان چو جب سے ایم ایل سی فلیٹ میں آیا ہے، بہت خوش ہے۔ گھر سے باہر اس کی مٹرگشتی بڑھ گئی ہے۔ گاندھی میدان میں

بیٹھ کراور مجمع اکٹھا کر کے وہ اکثر نظمیں سنا تار ہتا ہے۔آ ہستہ آ ہستہ اس کا ایک حلقہ بننے لگا ہے ۔کچھ لوگ اس کو سننے کے لیے گاندھی میدان تک آتے ہیں۔ایک بار بھرے مجمع میں گاندھی جی کی مورتی کے سامنے ڈھاچوز ور سے چلاّ کر کہتا ہے:

''سابرمتی کا پانی لال ہوا......گاندھی تیرا ایک قتل اور ہوا......!''

دوسرے ہی گودھرا کا واقعہ رونما ہوتا ہے اور ڈھان چو انٹرنل سیکیورٹی ایکٹ کے تحت گرفتار کیا جاتا ہے۔ پولیس کے اہلکار اس سے عجیب وغریب سوالات کر کے پریشان کرتے ہیں۔ وہ رنگوں سے متعلق سوالات کرتے ہیں کہ کون سا رنگ پسند ہے۔ ملاحظہ ہوں چند سوالات جو اَفسر، ڈھان چو سے کرتا ہے:

''اپنی پسند ناپسند کے بارے ہیں بتاؤ....!''

''کون سا رنگ پسند ہے؟''

''رنگ؟''

''ہاں۔''

ڈھان چو سوچنے لگا۔

''گلابی.....پنڈت نہرو گلاب کا پھول پسند کرتے تھے''۔

''یہ تو نہرو جی کی پسند ہوئی.....!''

''مجھے بھی گلابی پسند ہے''۔

''کوئی اور رنگ؟''

''پیلا رنگ بھی پسند ہے''۔

''اور؟''

''ہرا رنگ بھی پسند ہے۔''

''ہرا رنگ.....؟ سالا پاکستانی ایجنٹ....؟ ہرا رنگ پسند کرتا ہے....بہن چود....ای ایس پی نے ڈھان چو کے پیٹ پر کس کر ایک لات

جمایا....دھاپ!اور پھر لاتوں اور گالیوں کی بارش شروع ہوگئی۔ سالا....
دھاپ....دھاپ.... پاکستانی ٹیررسٹ....دھاپ....آتنک پھیلائے گا...
سالا.... پارلیامنٹ پر حملہ...لال قلعہ پر جھنڈا.....دھاپ..دھاپ...
دھاپ....ہرارنگ....بہن چود....آتنگ وادی....''۔(16)

ڈھان چو نے لاتوں اور جوتوں کی بارش سے دم توڑ دیا ہے۔ڈھان چو سے اس بات کا اقبال جرم کرایا جاتا ہے جو اس نے کیا ہی نہیں ہے گویا جمہوری مما لک میں اقلیت کے ساتھ ایسا رویہ اختیار کیا جانا جائز اور مناسب ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ ''ڈھان چو''اقلیتوں کے نو جوان طبقے کا نمائندہ ہے جسے حکومت یا اس طرح کی پالیسیوں سے کوئی دل چسپی نہیں پھر بھی حکومت ایسے لوگوں کے لیے پریشان ہے۔ شیروانی کا یہ عالم ہے کہ وہ اب زیادہ پریشان رہنے لگے ہیں ۔انھیں اپنی زرینہ کی یاداَب کچھ زیادہ ہی آنے لگی ہے اورانھوں نے رمیش یادو کو بلا کر گھر کی سیاست سمجھائی ہے اور نوٹوں سے بھرا سوٹ کیس دیا ہے جسے جسیم الدین تک پہنچانا ہے کہ حاجی برکت اللہ نے آپ کے پیسے لوٹا دیے ہیں اور شیروانی نے اپنی گاڑی کا رخ حاجی برکت اللہ کے گھر کی جانب موڑ دیا ہے جہاں اس کی بیوی زرینہ نہ جانے کب سے اس کی منتظر ہے۔میاں بیوی کے تعلقات خراب کرنے کا سہرا حاجی برکت اللہ کو جاتا ہے جو فقط پیسوں کہ خاطر اپنی بیٹی کی زندگی داؤں پر لگا دیتا ہے۔ برکت اللہ سماج میں حاجی کہلائے جاتے ہیں گویا وہ دین کے ارکان پرسختی سے عمل پیرا ہیں وہیں دوسری جانب وہ بے ایمانی،خودغرضی اور ریا کاری جیسے عیوب دل میں چھپائے بیٹھے ہیں۔ یہ معاشرے کی زبوں حالی کا نوحہ ہے اور حاجی برکت اللہ اس طبقے کا نمائندہ ہیں۔

شموئل احمد کے دونوں ناولوں کے سرسری مطالعے کے بعد قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دونوں کے موضوعات الگ ہیں ،دونوں کا بیانیہ مختلف انداز کا ہے اور زبان وبیان کے اعتبار سے بھی دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ندی کو پڑھتے وقت کسی طرح کی لکنت کا احساس نہیں ہوتا البتہ مہاماری میں ہندی الفاظ کے استعمال سے یہ دقّت پیش آتی ہے۔ساتھ

ہی مہاماری میں ایک خاص علاقے کی زبان بھی کہیں کہیں استعمال کی گئی ہے جن کی معنویت اپنی جگہ بہر حال قائم ہے۔ دونوں ناولوں کے بیانیے پر نظر ڈالیں تو ''ندی'' کا بیانیہ زیادہ تہہ دار اور تخلیقی ہے اور دو کرداروں پر مشتمل اس کی کہانی ہے البتہ ''مہاماری'' کا پلاٹ پے چیدہ ہے اور کردار بھی زیادہ ہیں۔ ایسے ناولوں میں ہر کردار کے ساتھ یکساں رویہ رکھنا اور مناسب جگہ ہر کردار کو پیش کرنا مشکل ترین کام ہے اور ایسے ہی کرداری ناولوں میں فن کار کی آزمائش ہوتی ہے۔ شموئل احمد کی بات کریں تو انھوں نے یہ معرکہ بھی بہ آسانی سر کر لیا ہے۔

جیسا کہ مذکور ہوا کہ شموئل احمد نے دونوں ناولوں میں الگ الگ موضوعات کا انتخاب کیا ہے۔ ایک کا بنیادی حوالہ ازدواجی رشتے سے ہے تو دوسرا بالکل سیاسی نوعیت کا ہے۔ اس ضمن میں پہلا ناول ندی ہے جو دراصل ایک مشینی زندگی کے تحت مرد اور عورت کے ختم ہوتے رشتے کا استعارہ ہے۔ دو متضاد کیفیت کا باہمی تصادم اور اس کے ذریعے ختم ہوتی ،بکھرتی اور ٹوٹتی ازدواجی زندگی کا المیہ ہے۔ مرد جو مشینی زندگی کی علامت ہے ،وہ اسی خوش فہمی میں مبتلا ہے کہ یہ رویّہ اس کی زندگی میں شادمانی و کامرانی عطا کرے گا جب کہ عورت اس کرب کو بری طرح جھیل رہی ہے۔ دیویندر اسر نے اس حوالے سے نہایت موزوں بات کہی ہے۔ ان کے بہ قول: ''ندی ایک مرد اور ایک عورت کے انٹی میٹ رشتے کی داستان ہے جو جنسی کشش سے شروع ہوتی ہے اور روحانی کرب میں ختم ہوتی ہے۔''

لڑکی کو شادی سے قبل ہی اس بات کا احساس ہو چکا تھا کہ اس کے ہونے والے شوہر کے بانکپن میں کہیں ہلکا سا روکھا پن بھی شامل ہے اور پے در پے ملاقاتوں کے بعد پورے طور پر اس طرح کا تاثر ابھرا تھا کہ وہ ایک دم گاودی قسم کا آدمی ہے۔ اسی لیے وہ بات بات پر گھڑی کو تکتا رہتا ہے اور اپنی مشغولیت کا پتا بتا کر رعب جمانا چاہتا ہے۔ چوبیس گھنٹے میں صرف ایک بار چائے پیتا ہے اور وقت کی پابندی کا ہمیشہ تذکرہ کرتا ہے جب کہ لڑکی بار بار یہی کہتی ہے کہ پابندی حس کو ختم کر دیتی ہے، آدمی آہستہ آہستہ کنڈیشنڈ ہونے لگتا ہے اور پابندی آدمی کو کھل کر جینے نہیں دیتی۔ وہ ہمیشہ یہی محسوس کرتی ہے کہ وہ شخص عجیب گاودی قسم کا ہے۔ بار بار گھڑی

دیکھتا رہتا ہے۔گھر آنے سے قبل فیصلہ کر لیتا ہے کہ کتنی دیر بیٹھے گا۔بات کرنے کا اس کے پاس کوئی موضوع نہیں ہے۔موسم کا لطف اٹھانے سے بھی قاصر ہے۔ اسی طرح مہاماری کا منظر نامہ بالکل سیاسی ہے۔سیاسی ہتھ کنڈے،سیاست دانوں کی پالیسیاں اور بی جے پی کی اقلیتوں کے تئیں شدت پسندی کو اس ناول میں موضوع بنایا ہے۔ساتھ ہی ایسے شخص کے لیے جس کا ماضی بالکل سپاٹ ہے جو اس میدان میں کود پڑنے کے بعد بے داغ نہیں نکل سکتا ہے۔ اس کی واضح مثال فہیم الدین شیروانی ہے جسے شروع میں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ جس ڈپارٹمنٹ سے منسلک ہے اُس میں سرتاپا عیاری ،مکاری اور دھوکے بازی عام ہے اور ہر شخص ایک دوسرے کے پٹّے سے بندھا ہوا ہے۔اگر اوپر والا آفیسر پٹّہ کستا ہے تو اس کا اثر دوسرے کارکنان پر بھی پڑتا ہے اور پوری ٹیم متحرک ہوجاتی ہے۔شیروانی کو ان تمام اصولوں سے ابتدا میں چڑھ تھی لیکن رفتہ رفتہ وہ اس کا عادی ہوجاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اونچے مقام پر فائز ہے۔

ناول کے اجزائے ترکیبی کی بات کریں تو شموئل احمد نے ناولوں کے اجزائے ترکیبی کا خاص خیال رکھا ہے خواہ وہ منظر نگاری ہو، واقعہ نگاری یا جزئیات نگاری۔منظر نگاری کی بات کریں تو شموئل احمد نے ''ندی'' کے لیے ایل ٹی سی گھاٹ کے منظر کو اپنے انداز میں بیان کیا ہے جہاں پرندے چہچہا رہے ہیں ،کھجور کی ڈالیاں ہوا میں زورزور سے جھوم رہی ہیں ،مچھوارے جال پھینک رہے ہیں اور ناؤ مسافروں کو لے کر گھاٹ سے کھل رہی ہے۔اس منظر کو بیان کر کے ناول نگار نے ندی کے استعاراتی مفہوم کو وسیع تناظر میں بیان کرنے کی سعی کی ہے اور مکمل طور پر کامیاب بھی ہوئے ہیں۔منظر نگاری کے ماسوا جزئیات نگاری کی بات کریں تو انھوں نے ناول کے مروّجہ اصول کی پاسداری کرتے ہوئے کامیابی سے برتا ہے۔ باپ بیٹی جب،اس کی دعوت قبول کرتے ہوئے جب گھر جاتے ہیں تو لڑکی ہر ایک حصہ کو بہ غور دیکھتی ہے جیسے اس کو یقین ہو کہ وہ آئندہ اسی گھر میں رہنے والی ہے۔ ملاحظہ ہوں جزئیات نگاری کے چند جملے:

''وہ گھوم گھوم کر فلیٹ دکھانے لگا۔ڈرائنگ روم اِل کی شکل کا تھا جس کے

کنارے کا حصہ ڈائننگ اسپیس کا کام کررہا تھا، دو بیڈ روم ایک راہ داری سے جڑے تھے۔ بیڈروم کا دروازہ بالکنی میں بھی کھلتا تھا۔ بیڈروم صاف ستھرا تھا۔ پلنگ پر ہلکے آسمانی رنگ کی خوب صورت پرنٹ والی چادر بچھی ہوئی تھی۔ ایک طرف شیلف پر کتابیں سلیقے سے رکھی ہوئی تھیں۔ نیچے کے خانے میں چار پانچ جوڑے جوتے ترتیب وار رکھے ہوئے تھے جس پر پالش چمک رہی تھی''۔(17)

مجموعی طور پر یہ بات صاف طور پر کہی جاسکتی ہے کہ شموئل احمد نے افسانوں کے علاوہ ناول نگاری میں فنی ہنرمندی کا ثبوت پیش کیا ہے اور موضوعات کی سطح پر ایسے موضوعات کا انتخاب کیا ہے جس پر دوسروں کی نظر نہیں جاتی یا اگر جاتی بھی ہے تو وہ اس کے بیان سے قاصر ہے کیوں کہ شموئل احمد نے اس کرب کو بہ ذات خود جھیلا ہے اور یہی وجہ ہے کہ انھوں نے ذاتی کرب کو لافانی شاہکار بنادیا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ احمد یوسف (مرتب)۔ بہار اردو لغت ۔خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ۔1995ء صفحہ نمبر225

2۔ شموئل احمد۔افسانہ ''باگمتی جب ہنستی ہے''،مشمولہ '' بگولے''۔سرخاب پبلی کیشنز، پٹنہ۔ 1988ءصفحہ نمبر42

3۔ شموئل احمد۔افسانہ''بدلتے رنگ''،مشمولہ''سنگھاردان''۔معیار پبلی کیشنز،نئی دہلی۔1996 صفحہ نمبر45

4۔ شموئل احمد۔افسانہ''عکس تین''،مشمولہ'' بگولے''۔سرخاب پبلی کیشنز، پٹنہ۔1988 صفحہ نمبر100

5۔ طارق چھتاری۔''سنگھاردان۔ایک تجزیاتی مطالعہ''۔مشمولہ''فکرونظر''علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی،علی گڑھ۔مارچ2008ء۔صفحہ نمبر100

6۔ شموئل احمد۔افسانہ ''منرل واٹر''مشمولہ ''القمبوس کی گردن''۔نقاد پبلی کیشنز، پٹنہ۔2002ء۔صفحہ نمبر53

7۔ شموئل احمد۔افسانہ''عنکبوت''،مشمولہ''عنکبوت''۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس ،نئی دہلی ۔ 2010ءصفحہ نمبر22

8۔ شموئل احمد۔ناول''ندی''۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔1993ء۔صفحہ نمبر1

9۔ شموئل احمد۔ناول''ندی''۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔1993ء۔صفحہ نمبر19

10۔ شموئل احمد۔ناول''ندی''۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔1993ء۔صفحہ نمبر55

11۔ شموئل احمد۔ناول''ندی''۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔1993ء۔صفحہ نمبر97

12۔ شموئل احمد۔ناول''مہاماری''۔نشاط پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ۔2003ء۔صفحہ نمبر7

13۔ شموئل احمد۔ناول''مہاماری''۔نشاط پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ۔2003ء۔صفحہ نمبر65

14۔ شموئل احمد۔ناول''مہاماری''۔نشاط پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ۔2003ء۔صفحہ نمبر109

15۔ شموئل احمد۔ناول''مہاماری''۔نشاط پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ۔2003ء۔صفحہ نمبر128

16۔ شموئل احمد۔ناول''مہاماری''۔نشاط پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ۔2003ء۔صفحہ نمبر190

17۔ شموئل احمد۔ناول''مہاماری''۔نشاط پبلشنگ ہاؤس، پٹنہ۔2003ء۔صفحہ نمبر28

☆☆☆

علامتی اسلوب میں لپٹی مظہر الزماں خاں کی کہانیاں

ادبیات عالم کی تمام زبانوں کا بنیادی حوالہ سماجی حقائق کی نقاب کشائی سے وابستہ ہے۔ سماج میں ہونے والے واقعات و سانحات کو جس طرح سے ادب میں بیان کیا جا سکتا ہے شاید ہی دوسرے علوم کے شعبہ جات میں اس کے امکانات ہوں۔ شعبۂ ادب میں فکشن کی دنیا اس معاملے میں زیادہ حسّاس ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ نثری صنف ہے اور بیانیے کا متقاضی بھی۔ فکشن کے میدان میں کسی بھی بات کو نہایت تفصیل سے بھی کہا جا سکتا ہے اور اختصار کے ساتھ بھی۔ اگر کوئی واقعہ زیادہ تفصیل طلب ہو تو اُسے ناول کی شکل میں بیان کیا جاتا ہے لیکن کوئی واقعہ اختصار کا طالب ہو تو اُس کے لیے فن کار 'صنفِ افسانہ' کا سہارا لیتا ہے۔ اس صنف میں فن کار نہایت چابک دستی کے ساتھ اپنی بات کو بیان کرتا ہے تاکہ کسی کی دِل آزاری بھی نہ ہو اور وہ اپنی بات بہ آسانی کہہ بھی سکے۔ سیاسی و سماجی حالات، معاشرتی طرزِ زندگی اور اقوام پر ہونے والے ظلم و ستم کو بیان کرنے کے لیے افسانہ نگار 'علامت' کا سہارا لیتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ادب میں علامات کا استعمال کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ فکشن کی دنیا کو بر طرف کریں تو اردو شاعری کے ابتدائی نقوش میں اس کی واضح مثالیں مل جائیں گی۔ اس وصف سے کلام میں گہرائی و گیرائی بھی آتی ہے اور قاری تا دیر سوچنے پر مجبور بھی ہوتا ہے۔ کلاسیکی شعرا کے کلام میں یہ وصف زیادہ نمایاں ہے۔ داستانوں اور ناولوں میں بھی ہمیں ایسے کردار ضرور مل جائیں گے جو اسمِ بامسمیٰ بھی ہوتے ہیں اور اپنے عہد یا طبقے کی نمائندگی

کرتے نظر آئیں گے۔علامت اُس عہد میں بھی سیاسی جبر کی پیداوار تھی اور یہ سلسلہ تا ہنوز بھی قائم ہے۔صنفِ افسانہ سے متعلق بیش تر افسانہ نگاروں نے سیاسی جبر کے خلاف علامات کو اپنے فن پاروں میں برتا ہے۔

اردو ادب میں بہت سے ایسے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے علامات کو بروئے کار لا کر اپنے فن پاروں کو گنجلک نہیں بنایا ہے بل کہ کثیر الجہات بنا دیا ہے جس کی واضح مثال ہمارے ہاں انتظار حسین ہیں۔انتظار حسین کے افسانوں اور ناولوں کا بنیادی حوالہ ہجرت، تقسیم کا کرب اور ماضی پرستی یعنی ناسٹیلجیا ہے لیکن ان حوالوں کو انھوں نے نئے زاویے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے اور کام یاب بھی ہوئے ہیں۔انھوں نے قدیم دیو مالائی عناصر، میتھا لوجی اور اساطیر کا استعمال کر کے علامت کو نئی جہت سے روشناس کرایا ہے۔ان سے قبل اس طرح کی علامات خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ان نئی علامات نے انتظار حسین کو اردو افسانے کے حوالے سے نئی شناخت دی ہے۔یوں تو انتظار حسین کے افسانے بعید از فہم نہیں ہیں۔انھوں نے جن علامات کا استعمال کیا ہے، اُسے ہم دیو مالائی عناصر، تقسیم کے کرب اور ماضی پرستی کے حوالے سے تو سمجھ سکتے ہیں لیکن ساٹھ کے بعد علامت کے سیلاب نے بہت سے افسانہ نگاروں کو غرق کر دیا۔اکثر افسانہ نگاروں نے مبہم، فرسودہ اور غیر ضروری علائم کو اپنے افسانوں میں برتا، نئے نئے تجربے کیے۔جس کے نتیجے میں ان کا فن پاروں پر ابہام پسندی، اشکال پسندی اور اہمال پسندی کا لیبل چسپاں ہو گیا۔قارئین نے اُن کے فن پاروں کو پڑھنا بند کر دیا، ناقدین نے اُن کی طرف سے نظریں پھیر لیں اور نوبت یہاں تک آ پہنچی کہ وہ تاریکی کے گہرے کنویں میں دفن ہو گئے۔

افسانے کی صنف میں علامت نگاروں کا ایک گروہ ایسا بھی ہے (بل کہ انھی فن کاروں کی اکثریت ہے) جو حقیقی دنیا سے ماورا ہو کر علامتوں کا استعمال کرتے ہیں۔وہ حقیقت پسندی، فطرت پسندی اور خارجی دنیا کو بروئے کار نہ لا کر داخلی زندگی اور اس کے کرب میں ڈوبنا پسند کرتے ہیں۔ایسے فن کار جب علامتوں کا استعمال کرتے ہیں تو اُن کے خیالات

موہوم، الفاظ گنجلک اور معنی مبہم ہو جاتے ہیں اور اس طرح اُن کا فن پارہ قاری سے دوری اختیار کر لیتا ہے اور ترسیل و ابلاغ کی راہ میں مشکلات کا سبب بھی بن جاتا ہے لیکن اس ضمن میں محمد مظہر الزماں خاں کا ذکر کریں تو اُن کے علامتی افسانے خارجی دنیا کا منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ ایسا ہرگز نہیں ہے کہ انھوں نے داخلی زندگی یا فردیت کے کرب کو نہیں جھیلا ہے بل کہ اُن کے بیش تر افسانوں میں کردار انہی مسائل میں ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں اور خود کلامی کی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں لیکن بعد میں اپنا اصلی روپ ضرور اختیار کر لیتے ہیں اور اُن کا افسانہ مبہم اور گنجلک ہونے سے بچ نکلتا ہے اور یہی محمد مظہر الزماں خاں کا اختصاص ہے۔

محمد مظہر الزماں خاں کی افسانوی علامات پر قلم اٹھاتے ہوئے یہ بتا دینا ضروری ہے کہ ان کا شمار ستر کی دہائی کے معتبر افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ اپنی چالیس سالہ افسانوی زندگی میں انہیں وہ شہرت نصیب ہوئی جس کے حصول کے لیے ہمارے اکثر فن کار دم توڑ دیتے ہیں لیکن شہرت انہیں نصیب نہیں ہوتی۔ اگر وہ شہرت نصیب ہو بھی جائے تو اس شہرت کی ریا کاری اس طرح سے پھسل کر اُن کو منہہ چڑھاتے ہوئے دور چلی جاتی ہے گویا وہ ان کے حصے میں کبھی رہی ہی نہ ہو۔ اسی سبب کچھ لوگ اس طرح پاگل پن کا شکار ہو جاتے ہیں کہ انہیں خواہ مخواہ شہرت نصیب ہوگئی۔ سستی شہرت کی مثال اس کے ماسوا ہے۔ مظہر الزماں خاں کی شہرت کا سارا دار و مدار اُن کے جداگانہ اسلوب کے باعث قائم ہے جو انہی سے شروع ہو کر انہی پر ختم ہوتی ہے اور جس اسلوب پر آج تک قائم ہیں جس کی تازہ مثال ''خود کے غبار میں'' کے آدھے درجن سے زائد وہ افسانے ہیں جو مختلف رسائل میں تسلسل سے شائع ہوئے ہیں۔

مظہر الزماں خاں کی کہانیوں اور ناول کو پڑھ کر بینا قاری کی آنکھیں اور سر ڈوب جاتے ہیں کیوں کہ ان کی کہانیاں ڈوب کر ابھرنے کا تقاضا کرتی ہیں۔ اُن میں افکار، اذکار اور علائم کا بڑا اژدحام ہوتا ہے۔ کہانیوں میں بڑی ہلچل ہوتی ہے بقول ڈاکٹر وزیر آغا ''محمد مظہر الزماں خاں کی کہانیوں میں زمین سے آسمان تک علائم اور اشارے پھیلے ہوئے ہیں۔ ذہین قاری جب تک محمد مظہر الزماں خاں کی کہانیوں کو ٹھہر ٹھہر کر اور بار بار نہیں پڑھتا، ان کے علائم،

اشارے، استعارے صاف نظر نہیں آتے اور وہ سربستہ راز جو اُن کی کہانیوں یا ناول میں موجود ہوتے ہیں، کھلتے ہی نہیں۔ان کے افسانوی مجموعہ ''شورہ پشتوں کی آماج گاہ'' میں ''آسمان'' کی رائے بھی کچھ اسی جانب اشارہ کرتی ہے۔وہ اپنی رائے میں اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ ''تمہاری کہانیاں میں پورے انہاک سے پڑھتا ہوں کہ تم لکھنے کے لیے اوپر سے اتارے گئے ہو۔تمہاری تخلیقات میں اشارے، علائم، اشیا، موسم، ماحول، حالات اور اسمات، حاضر اور غائب، غائب اور حاضر کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں کیوں کہ تمام کائناتیں اور اس میں آباد ساری چیزیں جیسے دکھائی دیتی ہیں، دراصل من وعن ویسی نہیں ہوتیں کہ ہر شے کے اندر کئی اسرار اور بے پناہ راز پوشیدہ ہوتے ہیں۔چناں چہ تمہاری بیش تر کہانیاں رازوں اور بھیدوں سے بھرا بستہ ہیں کہ ان میں افکار، مسائل اور معنی کا ایک بڑا ہجوم ہے اور پھر یہ مجھ سے جڑی ہوئی بھی ہیں۔لہٰذا میں تمہاری کہانیوں کا راوی بھی ہوں اور قاری بھی کہ ان کا تعلق مجھ سے بھی ہے''۔

آسمان کی رائے کے بعد مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مظہر الزماں خاں کے چند افسانوں کا بہ غور تجزیہ کیا جائے تاکہ اُن کی علامات واضح ہوسکیں۔علامتی افسانوں کے ضمن میں محمد مظہر الزماں خاں کا افسانہ ''گلدار'' شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے۔اس افسانے میں بیانیہ ،اسلوب، کردار نگاری، پلاٹ، مکالمے اور ماحول کی تصویر کشی، زندگی سے اخذ کردہ ہے۔افسانے میں بہ ظاہر دو کردار نمایاں طور پر محوِ گفت گو ہیں لیکن اس کے عقب میں پورا معاشرہ سرگرم عمل ہے۔پورے معاشرے میں وہی کیفیت طاری ہے جو دونوں دوستوں کے مابین گفت گو ہو رہی ہے۔دونوں دوست ایک طویل عرصے کے بعد ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔میز بان دوست، مسافر دوست سے اتنے دنوں تک ملاقات نہ ہونے کا سبب دریافت کرتا ہے تو مسافر دوست وقت، سفر اور زمین کے متعلق فلسفیانہ نقطۂ نظر ظاہر کرتا ہے۔وہ کہتا ہے:

''دنیا نے اپنا پاؤں، ہمارے پاؤں پر رکھ دیا تھا اور جب اُس نے اپنا پاؤں

ہمارے پاؤں سے اٹھالیا تو حالات بدل گئے کہ دنیا جب بھی اپنا پاؤں کسی
کے پاؤں پر رکھ دیتی ہے، وہ زمین ہو جاتا ہے اور جب اٹھا لیتی ہے تو وہ
آسمان ہو جاتا ہے کہ یہی اس کی تاریخ ہے، یہی اس کی فطرت اور یہی اس کا
مزاج ہے''۔(1)

گفت گو کے دوران ہی مہمان دوست کی نظر چیتے پر جا ٹکتی ہے جو اُس کی طرف غور سے دیکھ رہا اور غرّا رہا ہوتا ہے۔ یہ صورتِ حال دیکھ کر سعید بن سعد کی حالت غیر ہو جاتی ہے، وہ کانپنے لگتا ہے اور اپنے میز بان دوست سے ملتجی ہوتا ہے کہ برائے مہربانی اس چیتے کو یہاں سے دور رکھو لیکن میز بان دوست مسکراتے ہوئے تسلی دیتا ہے کہ ڈرو نہیں میرے دوست! یہ ہمارے گھر کا محافظ ہے۔ یہ تمہیں کوئی نقصان نہیں پہنچائے گا کیوں کہ ہم نے بڑے جی جان سے اس کی پرورش کی ہے اور ہم اس کی ہر بات کا خیال رکھتے ہیں۔

اس افسانے میں ''چیتا'' استعارہ کے طور پر استعمال ہوا ہے جو عرب ممالک کی حفاظت کر رہا ہے اور عربوں نے اپنی سرزمین پر فرنگیوں کو آزادانہ طور پر گھومنے پھرنے کی سہولت دے رکھی ہے اور انہیں فوج میں داخل کیا ہے الغرض تمام معاملات میں اُن سے مشورہ بھی کرتے ہیں۔اگر چیتے کی خصوصیات کی طرف نظر ڈالی جائے تو متن کے مفاہیم اور زیادہ واضح ہو جائیں گے۔

۱۔ چیتا پورے گھر میں آزاد اور بے فکری سے گھوم رہا ہے۔
۲۔ وہ پالتو ہے اور قربت اتنی ہو چکی ہے کہ گھر کا فرد بن چکا ہے۔
۳۔ چیتا کسی کو نقصان نہیں پہنچاتا جب کہ اس کے وجود کا ہونا ہی خطرے کی نشانی ہے۔ اس بات کا عربوں کو احساس تک نہیں ہے۔
۴۔ وہ مخلص ہے۔
۵۔ وہ گلے میں کسی بھی زنجیر کو برداشت نہیں کرتا بل کہ اسے غلامی تصور کرتا ہے۔
۶۔ چیتا گوشت بہت کھاتا ہے۔

مندرجہ بالا خصائص سے چیتے کی علامت کو سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی بل کہ آج کی صورت حال کی عکاسی بہتر طور پر ہوتی ہے۔استعاراتی پرتوں کو چاک کیا جائے تو یہ افسانہ مشرق وسطیٰ اور افریقہ کی سیاسی افواج کی رسّہ کشی، سرمایہ دارانہ قوتوں کا استحصال، اسرائیل اور صہیونی قوتوں کی مکاریاں، روس کے زوال، ترقی پذیر ممالک کی مجبوریاں الغرض تمام ممالک کی صورتِ حال کو اجاگر کرتا ہے۔اس کے علاوہ افسانے کے کئی مفاہیم اخذ کیے جا سکتے ہیں۔محمد مظہر الزماں خاں نے اس افسانے میں تہہ داری پیدا کرنے کے لیے جو حکایتی اسلوب اختیار کیا ہے اُس کے اندر معنویت کی کئی لہریں ایک کے پیچھے دوڑتی ہیں۔پروفیسر قاضی افضال حسین ''چیتے'' معنویت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''افسانے کا عنوان ''گلدار'' میں زیرسطح ایک اقداری فیصلہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ چیتے کو گلدار اِس لیے بھی کہتے ہیں کہ اس کی جلد پر ایک خاص طرح کے گل بنے ہوتے ہیں۔یہی صورتِ حال جزام کے مرض کی بھی ہوتی ہے کہ جلد پر جگہ جگہ 'گل' پڑ جاتے ہیں۔تو گویا عرب ملکوں میں امریکے کا عمل دخل ایک مکروہ صورتِ حال ہے اور اس خطۂ ارض کے سڑنے گلنے کی طرف اشارہ کرتی ہے''۔(2)

علامت نگاری کے ضمن میں ہی ایک اور افسانہ ''سوانح حیات'' ہے۔افسانہ ''گلدار''میں تو افسانہ نگار نے عرب ممالک کی سادہ لوحی اور فرنگیوں کی عیّاری کو پیش کیا ہے ساتھ ہی اس افسانے میں انہوں نے مسلمانوں کے ماضی کو بھی کریدا ہے اور انہی واقعات کے سہارے اُن کے سوانح حیات کو آج کے تناظر میں دیکھنے کی سعی کی ہے۔محمد مظہر الزماں خاں کا یہ افسانہ دراصل مسلمانوں کی سوانح حیات ہے اور اونٹنی کو بہ طورِ استعارہ پیش کیا ہے جس کی وضاحت کرداروں کے مابین گفت گو سے ہوتی ہے۔اس کہانی کا ایک کردار یوں کہتا ہے:

> ''یہ اونٹنی ہماری علامت ہے۔ہماری نشانی اور اس کے معصوم بچے ہم ہیں کہ وہ ہماری کہانی ہے یا ہم اس کی کہانی ہیں اور دونوں کہانیاں چل رہی

ہیں۔اس راستے پر جو معلوم اور نامعلوم کے بیچ ایک دکھائی نہ دینے والی بنی ہوئی ہے۔ چناں چہ ہم سب اس سے بے خبر اونٹنی کی طرح راستے میں ہیں اور راستا، راستے پر نہیں ہے تاہم چل رہے ہیں، بس چل رہے ہیں کہ چراغ کہیں نہیں ہیں''۔(3)

اس کہانی میں اونٹنی کو قطعاً احساس نہیں ہے کہ اس کا انجام کیا ہونے والا ہے۔ بالآخر مذبح میں اونٹنی کا پیٹ کھول دیا جاتا ہے تو اس کے اندر سے اونٹنی کا ایک بچہ برآمد ہوتا ہے اور پھر وہ بچہ باہر آ کر اپنی ماں کے خون میں لت پت پیٹ کو حیرت واستعجاب سے دیکھنے لگتا ہے۔ وہ بچہ دراصل نئی نسل کی بشارت ہے۔ اب اس کے ساتھ بھی وہی ہوگا جو اس کی ماں کے ساتھ ہوا اور یہ سلسلہ تا قیامت چلتا رہے گا، مسلمانوں کو یوں ہی نست و نابود کرنے کی کوشش کی جائے گی لیکن اس کا وارث اپنے آبا واجداد سے زیادہ متحرّک ثابت ہوگا۔ عرب ممالک میں چوں کہ اونٹ کو اہمیت حاصل ہے اِسی لیے اونٹنی کو بہ طورِ علامت استعمال کیا گیا ہے اور یہ ''اونٹنی'' پورے امّتِ مسلمہ کی علامت بن جاتی ہے جو اپنے انجام سے غافل ہے۔

اس تسلسل میں محمد مظہر الزماں خاں کا ایک اور افسانہ ''سفاری پارک'' ہے۔ اس افسانے کے شروع میں یہ دکھایا گیا ہے کہ ایک شیشے کا گھر ہے جس میں ایک ہی قوم کے لوگ سفر کر رہے ہیں۔ اُن کی قومیت تو ایک ہے لیکن نسلیں الگ الگ ہیں جو مختلف لباس، مختلف رنگ اور مختلف اصول و نظریات کے حامل ہیں اور ان کا بنیادی نقطۂ نظر ایک ہے۔ وہ خوش و خرم اپنے سفر پر گام زن ہیں کہ اُن کا گذر ایک خطرناک جنگل سے ہوتا ہے اور شیشے کا بنا ہوا گھر اچانک درندوں کے نرغے میں جا پھنستا ہے اور اس چلتے پھرتے شیشے کے گھر کے مکیں، غراتے ہوئے درندوں کو حیرت وخوف کی ملی جلی کیفیت دیکھ دیکھ کر سہم رہے ہیں۔ درندوں کا یہ عالم ہے کہ وہ شیشے کے گھر پر اپنے پنجے مار رہے ہیں۔ اندر بیٹھے بوڑھے مرد، بوڑھی عورتیں، جوان عورتیں، بالغ لڑکیاں اور معصوم بچے بلک بلک کر رو رہے ہیں جب کہ شیشے کا گھر چلانے والا ڈرائیور انہیں اطمینان دلا رہا ہے اور ''خوف'' سے متعلق نہایت معقول باتیں کہہ رہا ہے۔ اس کے بہ قول:

''آپ خوف نہ کھایئے کہ خوف، نسلوں اور قوموں کی نیند حرام کر دیتا ہے کہ خوف ، بیج کو کونپل بننے نہیں دیتا کہ خوف ، بچّوں کو ٹھٹھرا دیتا ہے کہ خوف، زمینوں کو بیدار نہیں ہونے دیتا کہ خوف سے دلوں پر رات آ کر ٹھہر جاتی ہے کہ خوف، صریرِ خامہ کی روشنی پی جاتا ہے کہ خوف، درختوں پر پھل پیدا ہونے نہیں دیتا کہ خوف، ہتھیلیوں سے دستکیں نکال لیتا ہے کہ خوف، پستانوں میں دودھ کو خشک کر دیتا ہے کہ خوف، مرغانِ سحر سے اذان چھین لیتا ہے کہ خوف، مَردوں کو نا مرد بنا دیتا ہے۔اس لیے خوف نہ کھاؤ کہ خوف ،مجاہدین کی دہلیزوں پر اپنا ماتھا رگڑ تا ہے''۔(4)

اس فصیح و بلیغ تقریر کے بعد بھی وہ خوف زدہ ہیں اور بوڑھے شیر کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''وہ دیکھو شیر، جس کے گلے میں بڑے بڑے موتیوں کی مالا ہے اور بھوری آنکھوں والا چیتا دیکھ دیکھ کر ایسے غرار ہے ہیں کہ اُن کے ہر دانت میں ایک لہولہان رات پھنسی ہوئی ہے جو صبح ہونے نہیں دیتی''۔اس گاڑی میں سوار لوگوں کو یہ احساس ہو گیا ہے کہ وہ آج لقمۂ اجل بن جائیں گے کیوں کہ خوف، اُن کے دلوں میں، ان کے دماغ میں الغرض ہر ہر عضو میں سرایت کر چکا ہے۔اس بات کا احساس اُس ڈرائیور کو بھی ہے جو انہیں دلا سے دے رہا ہے۔جب جب بھی وہ اس طرح کے دلا سے دیتا ہے تو فوراً یہ آواز دوسری جانب سے اٹھتی ہے کہ ''بلاؤ! اُن محافظوں کو جنہوں نے ہمارے تحفظ کا یقین دلایا تھا''۔اُن کی خواہش سن کر وہ کہنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ میں بھی تمہاری طرح مجبور اور بے بس ہوں اور ہمارے شیشے کے یہ گھر بیچ جنگل میں آ کر ٹھہر گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ یہ دلا سا بھی دیتا ہے کہ چپ چاپ وقت کا انتظار کرو کہ کوئی نہ کوئی آنکھ والا ضرور آئے گا لیکن دلا سا تو دلا سا ہی ہوتا ہے، اس کا حقیقت سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا لہٰذا انجام ظاہر ہے کہ شیشے کے مکیں کے برخلاف ہی ہوتا ہے۔

محمد مظہر الزماں خاں کے افسانہ ''سوانح حیات'' کی طرح اس افسانے کا موضوع بھی ۱۸۵۷ء سے اب تک جاری مسلمانوں کی زبوں حالی ہے لیکن اس افسانے کا دائرہ گذشتہ

افسانے سے زیادہ وسیع ہے۔ یہ کہانی ملکی مسائل کے ساتھ غیر ممالک مسائل کی طرف بھی توجہ دلاتی ہے جیسا کہ افسانے کے متن سے ظاہر ہے۔اس افسانے میں ۱۸۵۷ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک اور اُس سے بھی آگے یعنی سویت یونین کے خاتمے سے آگے آج تک ہونے والے تمام واقعات و حادثات کو موضوع بنایا گیا ہے۔اس ضمن میں اگر افسانے میں علائم کو حذف کر دیا جائے تو کہانی کا اسقاط ہوجائے گا۔افسانے میں ''شیشے کا گھر''مسلمانوں کی بستیوں اور اُن کے ممالک کی طرف اشارہ کرتا ہے اور شیر،جس کے گلے میں بڑے بڑے منکوں کی مالا ہے، یہ شیوسینا کے صدر کی طرف اشارہ ہے اور جو شیشے کے گھر کی کھڑکیوں پر بار بار پنجے مار رہا ہے وہ بھوری آنکھوں والا چیتا امریکی صدر بُش ہے اور شیشے کے اندر مختلف عمر،مختلف لباس اور مختلف رنگ کے لوگ پھنسے ہوئے ہیں وہ نہ صرف ہندو پاک کے مسلمان ہیں بل کہ عراق، بغداد،فلسطین وغیرہ کے بھی مسلمان ہیں جن رنگت تو مختلف ہے لیکن عقائد کے اعتبار سے وہ ایک ہیں۔

کہانی کی ابتدا میں افسانہ نگار نے اس بات کی توضیح کی ہے کہ انہوں نے یہ کہانی ۱۸۵۷ء میں شروع کیا تھا پھر کئی سال کے وقفے کے بعد ۱۹۴۷ء سے دوبارہ لکھنا شروع کیا ۔اس لحاظ سے دیکھا جائے تو یہ سلسلہ تاہنوز جاری ہے۔ یہ تسلسل کا افسانہ ہے جو اب تک جاری ہے۔اسی بات کو سکندر احمد نے نہایت موزوں طریقے سے کہی ہے۔ان کے بہ قول:

> ''میرے خیال سے کہانی ابھی ختم نہیں ہوئی ہے۔۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء اور اس سے آگے بڑھتی ہوئی اور اب ۲۰۰۶ء ہے.....لمحۂ موجود...... یہ تو تسلسل کا افسانہ ہے یعنی اب تک جاری ہے۔علامت و تجرید ایسا ہی شخص استعمال کرتا ہے جو ذہنی طور پر ماحول کو محسوس کرتا ہے، وقت اور حالات کو عمیق نگاہوں سے دیکھتا ہے اور مظہر الزماں نے کہانی ''سفاری پارک''میں دیڑھ سوسالہ تاریخ کو پرکھا،محسوس کیا، دیکھا ہے اور دکھار ہے ہیں''۔(5)

محمد مظہر الزماں خاں نے زمین اور اس سے جڑے مسائل کی کہانیاں نہایت چابک

دستی سے پیش کی ہیں۔معاشی،معاشرتی،سیاسی الغرض تمام مسائل کا احاطہ اُن کے افسانوں کا خاصہ ہے۔اس ضمن میں ان کا افسانہ''دستاویز''ہے جو موجودہ دور کے عدالتی نظام پر گہرا طنز ہے۔ایسا نظام جو بہ ظاہر صحیح سالم نظر آئے لیکن اس کا باطن کھوکھلا ہو اور اس کے قول و فعل میں تضاد ہو۔عدالت،منصف،کٹہرا جیسے اصطلاحات کا نام سنتے ہی ذہن پر اچھا تأثر قائم ہوتا ہے ساتھ ہی اس بات کی وضاحت بھی ہوتی ہے کہ یہ تمام اصطلاحات اسم بامسمیٰ ہیں لیکن جب ہم اُن کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہمیں مایوسی کے سوا کوئی اور چیز ہاتھ نہیں آتی بل کہ ان تمام اصول وضوابط سے نفرت سی ہو جاتی ہے اور انسان اُن سے پناہ مانگنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

اس افسانے میں عدالت میں ہونے والے جرائم کی طرف اشارہ ہے۔جرائم کی طرف اشارہ کے لیے افسانہ نگار کو''عدالت''سے بہتر جگہ نظر نہیں آتی ہے۔وہ اس لیے کہ ہر شخص وہاں محض انصاف کے لیے رجوع کرتا ہے اور اس کے دل میں اس مقدس جگہ کے لیے عزت بھی ہوتی ہے لیکن جب وہ اس سے نبرد آزما ہوتا ہے تو اُسے حد درجہ مایوسی ہوتی ہے۔اب اسی شخص کے لیے وہ جگہ قابلِ نفریں بن جاتی ہے۔اس افسانے میں عدالت کے کٹہرے میں چپ چاپ کھڑا مجرم ایک ایسا بے رحم ظالم ہے جس کی مثال پوری زمین پر نہیں ملتی جب کہ اس کا وکیل اپنے مجرم کو بے گناہ ثابت کرنے کی حتیٰ الامکان کوشش کرتا ہے لیکن ہتھیار پر اُسی کی انگلیوں کے نشان ہیں لہٰذا اُسے اپنی صفائی میں کہنے کے لیے کچھ باقی نہیں رہتا۔مجرم اپنی آخری بات کہہ کر عدالت میں ہلچل مچا دیتا ہے۔وہ بار بار یہی اصرار کرتا ہے کہ اس نے یہ قتل نہیں کیا ہے اور وہ بے قصور ہے۔وہ اپنی صفائی میں بس یہی کہتا ہے:

> ''یور آنر! آج ہم سبھوں کے ہاتھ ایک جیسے ہی ہو چکے ہیں اور اگر میری بات پر یقین نہ آئے تو سب سے پہلے وکیل سرکاری کی انگلیوں کے فنگر پرنٹ نکال کر دیکھی جائیں اور میرا دعویٰ ہے کہ اس قتل میں وکیل سرکاری بھی شامل ہیں''۔(6)

قاتل کی آخری خواہش پوری کرتے ہوئے جب وکیل سرکاری کے فنگر پرنٹ نکالے جاتے ہیں تو اُن ہتھیاروں پر آنے والے سرکاری وکیل کی انگلیوں کے نشانات بھی ہوٗ بہ ہوٗ قاتل کی انگلیوں کے نشانات جیسے ہوتے ہیں۔اس طرح عدالت میں موجود تمام لوگوں حتیٰ کہ مجسٹریٹ کی انگلیوں کے نشانات بھی اس سے میل کھاتے ہیں اور مقدمہ نیا موڑ اختیار کر لیتا ہے۔ساتھ ہی چمگادڑوں کے شور سے پورے عدالت میں کھل بلی مچ جاتی ہے اور کٹہرا خود بہ خود پھیلتا چلا جاتا ہے حتیٰ کہ مجسٹریٹ یہ حکم نامہ صادر فرماتا ہے کہ ''ان ہتھیاروں کو پھانسی دی جائے جن کی کوئی زبان نہیں جانتا اور جو حقیقی معنوں میں مجرم ہیں اور اگر انہیں پھانسی نہ دی گئی تو یہ ہتھیار ایک دن پوری زمین کو قتل کر دیں گے''۔

اس افسانے میں ''چمگادڑ'' پوری نسل انسانی کی علامت ہے جو انصاف کی متقاضی ہے۔ صحیح حکم نامہ صادر نہ ہونے پر اُن چمگادڑوں کی آوازیں سر اٹھانے لگتی ہیں،جن آوازوں سے صرفِ نظر کرنا محال ہے۔اس کہانی میں افسانہ نگار نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عہد موجودہ میں ہر شخص کسی نہ کسی جرم میں مبتلا ہے تاہم لوگوں کے فنگر پرنٹس ایک جیسے ہیں لہٰذا انصاف کرنے کا حق کسی کو حاصل نہیں۔میانوالی میں مقیم موجودہ عہد کے فن کار محمد حامد سراج نے اس کہانی کو بیس ویں صدی کی سب سے بڑی کہانی کہا ہے۔

مندرجہ بالا افسانوں کی روشنی میں یہ بات بلا تأمل کہی جاسکتی ہے کہ مظہر الزماں خاں نے غیر دانستہ طور پر علامتوں اور استعاروں کا استعمال نہیں کیا ہے بل کہ اُن متون میں معنی کی تہیں پوشیدہ ہوتی ہیں۔قاری جب ان تہوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے تو نئے نئے امکانات روشن ہونے لگتے ہیں۔قاری اس مقام پر پہنچ کر عالمِ اسرار کی سیر کرنے لگتا ہے تب کہانی معمانہ بن کر حقیقت کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ایک ایسی حقیقت جس کا ظہور ہماری زندگی میں ہوتا رہتا ہے اور وہ تمام مسائل جو فن کار نے بیان کیے ہوتے ہیں،اُس کے اپنے لگنے لگتے ہیں اور قاری اس حصار سے باہر نہیں نکلتا۔ان کا فکشن داستان،اسطور،اشارے وعلائم کا ایسا منتھن ہے جس میں روشنی کے مختلف شیڈس اپنے چہروں کے ساتھ نظر آتے ہیں جیسے پر چھائیاں اور

صورتیں ایک دوسرے میں مدغم ہوگئی ہوں۔اُن کی کہانیوں میں فردِ واحد کا اظہار نہیں ہوتا بل کہ اجتماعی انسانوں کا کرب،ان کی زندگی کا چہرہ اوراس کے احساس کا سفر نظر آتا ہے مثلاً ان کی کہانی ''ہارا ہوا پرندہ'' کا تھیم ایک بھٹکے ہوئے آدمی کی کہانی ہے لیکن اس کا کردار نہ صرف بھٹکا ہوا ہے بل کہ ہمارے عہد کا نمائندہ بھی ہے جو ہمارے عہد میں اپنی اصل کو یعنی ذات کو حاصل کرنے کے لیے جنگل میں گھوم رہا ہے۔یہاں جنگل پورے عہد کا استعارہ ہے اور وہ شخص جو خودی کو حاصل کرنا چاہتا ہے، مسلسل اس راستے کی تلاش میں لگا ہوا ہے جو آدمی کی اصل بنیاد ہے لیکن عصر حاضر جو ایک جنگل میں تبدیل ہوگیا ہے،اسے اپنے میں ضم کرلینا چاہتا ہے لیکن اُس کے اندر بیٹھا ہوا روشنی کا وہ چھلکا (جو آدمی کے اندر اصل ہے) اس وقت تک جنگل کو نہیں قبول کرتا جب تک کہ وہ روشنی باقی ہے۔یعنی اس کہانی کا کردار ایک ایسا کردار ہے جو دورِ حاضر کی تیز وتند آندھیوں میں مسلسل چراغ جلانے کی کوشش کرتا ہے لیکن ہر مرتبہ ہار جاتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ اس کے اندر کی روشنی معدوم ہونے لگتی ہے۔آخر کار اس کا احساس یعنی اس کی ذات کا حاصل تاریکی کو قبول کرنے کا عادی بن جاتا ہے اور پھر جب اس کی آنکھیں،جنگل اور اس کی تاریکی کو قبول کر لیتی ہیں تو اندر کا حباب سیاہ ہو جاتا ہے اور روشنی سے ڈرنے لگتا ہے۔چناں چہ ایک لمبے عرصے کے بعد جب پوری طرح جنگل کو وہ اپنا لیتا ہے تو روشنی کو دیکھتے ہی جنگل کا حصہ بن جاتا ہے۔اس کہانی میں کئی اور استعارے وعلائم موجود ہیں جن تک رسائی قرأت کے بعد ہی ممکن ہوتی ہے۔

فسادات کے حوالے سے اردو ادب کی مختلف اصناف میں وافر ذخیرہ موجود ہے اور اکثر فن کاروں نے اِس حوالے سے ادب تخلیق کیا ہے۔یہ بات الگ ہے کہ اکثروں کی تحریروں میں یکسانیت پائی جاتی ہے لیکن محمد مظہر الزماں خاں کی کہانی ''دن'' کا موضوع فسادات پر لکھے جانے والے افسانوں سے بالکل مختلف ہے۔آزادی کے بعد سے ہمارے ملک میں ان گنت فسادات ہوئے ہیں اور ان بے شمار فسادات میں کئی معصوم اور بے گناہ جانیں تلف ہوچکی ہیں۔اس کہانی میں یہ بتایا گیا ہے کہ ایک شخص اپنے گھر میں بیٹھا ہوا مسلسل روئے جارہا ہے اور

اس گھر کی تمام چیزیں بکھری پڑی ہیں۔اس کے رونے کی آواز سن کر لوگ اُسے آ آ کر دیکھتے ہیں اور کسی بھی ہم دردی کا اظہار کیے بغیر چپ چاپ چلے جاتے ہیں کیوں کہ سبھوں کے اندر ایک خوف چھپا بیٹھا ہے اور وہ اپنی اپنی زبانوں کو کھولنے سے گھبراتے ہیں کہ پتا نہیں ان کی زبان سے کیا نکل جائے اور نکلنے والی آواز کہاں کہاں تک پہنچ جائے۔چناں چہ وہ اسے دیکھتے ہیں اور پھر اپنی کلائیوں پر لپٹے ہوئے وقت پر نظر ڈالتے ہیں اور چلے جاتے ہیں۔

اس کہانی میں شہتیر پر بیٹھا ہوا ایک بچھّو جو شہتیر پر مسلسل ڈنک مار رہا ہے وہ حالات، ماحول، علاقہ اور گھر کے خطے کا استعارہ ہے جو مسلسل ڈنک مارنے سے یہ ثابت کر رہا ہے کہ اس فرد کے سارے افراد ڈنک کا نشانہ بن چکے ہیں۔اس کہانی میں بہت سے اشارے اور علائم موجود ہیں مثلاً کاغذ کی کشتی جو پرنالے کے نیچے رکھی ہے، جگنوؤں اور بلبلوں کے بچّوں کے نچے ہوئے پَر، کنویں کی منڈیروں پر لکھی ہوئی باتیں، بکھرے ہوئے برتن، بے ترتیب بستر، گزری ہوئی طوفانی ہوائیں، درختوں کے بکھرے ہوئے پتّے، یہ سب اشارے ان علاقوں کے ہیں جہاں جہاں ظلم ہوا ہے مثلاً بھاگل پور، جمشید پور، احمد آباد، پنجاب، گجرات، حیدرآباد، افغانستان، عراق وغیرہ۔آدمی جب مجبور ہو جاتا ہے اور اس میں مدافعت کی قوت باقی نہیں رہتی اور وہ انتقام کی قوت نہیں رکھتا تو اس کے اندر انتقام اور بدلے کا جذبہ ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور اس شکل کو ظاہر کرنے کے لیے مختلف حرکتیں کرنے لگتا ہے اور وقتی طور پر کچھ حد تک مطمئن ہو جاتا ہے یا دہشت پسند بن جاتا ہے۔''دن'' بھی ایسے ہی ایک شخص کی کہانی ہے جس نے اس کے گھر کو برباد کیا ہے وہ رو رو کر اپنی بھڑاس نکال رہا ہے (گھر کی علامت مکاں کی طرف اشارہ ہے) اور جب رونے کے بعد بھی اس کی بھڑاس نہیں نکلتی تو ایک تیز دھار چاقو لے کر جنگل کی طرف نکل جاتا ہے اور ان انکھوؤں (کونپل) کو نکال نکال کر پھینکنا شروع کر دیتا ہے اور اپنے تئیں یہ سمجھتا ہے کہ جنھوں نے اس کی زندگی اور گھر کو تباہ کیا ہے وہ ان کی نسل کو برباد کر رہا ہے چناں چہ وہ تقریباً تمام کونپلیں نکال کر پھینک دیتا ہے۔یہی کہانی ''دن'' کا موضوع ہے جو نہ صرف ایک فرد کی تباہی کا حال بیان کرتی ہے بل کہ کرّہ ارض پر ہونے والی

ہر تباہی کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے کہ کم زوروں پر جہاں جہاں ظلم ہوتا ہے وہاں وہاں مختلف صورتوں میں انتقام کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ کہیں شدت پسندی کا اظہار ہوتا ہے تو کہیں اندر ہی اندر انتقام لینے کا جذبہ تیزابی بارش کی طرح گرنے لگتا ہے یعنی جب ظلم کی آندھی چلتی ہے اور خونِ ناحق بہتا ہے اس وقت بغاوت ہوتی ہے، تب جا کر باغی پیدا ہوتا ہے۔ چناں چہ محمد مظہر الزماں خاں کی کہانی بہت سے نئے سوالات قائم کرتی ہے۔ انہی خصائص کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے نہایت موزوں بات کہی ہے:

> ''محمد مظہر الزماں خاں نے افسانے میں نئے پن کو اضطراری طور پر نہیں اوڑھا ہے بل کہ اُن کا نیا پن داخلی تقاضوں اور مروجہ اسالیب سے سنجیدہ بے اطمینانی کے باعث ہے''۔(7)

اس کے علاوہ ان کی کہانیوں میں مذہبی حسّیت اور زیریں لہریں جب تیزی سے بہنے لگتی ہیں تو سطحِ آب پر ان کی صورتیں ایسی نظر آتی ہیں جیسے شفاف پانی کے اندر رکھے ہوئے مختلف قسم کے آئینے۔ محمد مظہر الزماں خاں کی کہانیوں کے علائم اور استعاروں کے اندر ایک نئی دنیا آباد ہوتی ہے۔ قاری، مطالعہ کے بعد نئے مفاہیم سے آشنا ہوتا ہے اور جوں جوں اس کا ذوق بالیدہ ہوتا جاتا ہے، اس کی تفہیم میں وسعت آتی رہتی ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ انہی علائم کے سمندر میں غوطہ زن ہو جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال اس وقت پیدا ہوتی ہے جب متن میں دِل چسپی اور تسلسل قائم رہے اور قاری افسانہ ختم کر کے ہی دَم لے۔ یہ فنّی خوبیاں بہت کم ہی افسانہ نگاروں کے حصے میں آئی ہے۔ محمد مظہر الزماں خاں ان خوش نصیب فن کاروں میں ہیں۔ اُن کی زبان اور اسلوب میں اعتدال ہے جس سے قاری کا ذہن نہیں بھٹکتا۔ اس ضمن کی ایک کہانی ''چیونٹی'' ہے جو دراصل انسانی جبلت اور ایذا رسانی کی ایسی کہانی ہے جو اپنے اندر کے آدمی کو باہر نکال کر پوری زمین پر پھیل جاتی ہے۔ یہ افسانہ صیغۂ واحد متکلم میں ہے۔ اس افسانے کے کردار ''میں'' کے ساتھ یہ پریشانی ہے کہ اسے رات میں نیند نہیں آتی اور گذشتہ ایام کی طرح آج رات بھی اس کی آنکھ کھل چکی ہے۔ معاً اس کا ذہن مذبح کی طرف منتقل ہو جاتا

ہے اور ساتھ ہی اس پڑوسی پر بھی جو روز صبح ایک مرغ پر چاقو پھیرتا ہے۔ان خیالات کے آتے ہی اس کے اندر یہ وہم پنپنے لگتا ہے کہ اس رات کی تنہائی میں یہی باتیں اس کے ذہن میں کیوں آئیں؟ اس کے بعد وہ وہسکی کا پیگ لگا کر سونے کی ناکام کوشش کرتا ہے۔ یکا یک اس کی نظر مکھی اور مکڑی پر ایک ساتھ پڑتی ہے جو ایک دوسرے کے ساتھ عیاّری کر رہے ہیں لیکن انسان ، جو اشرف المخلوقات ہے کہ اس سے بڑھ کر کوئی عیار نہیں، اپنی برتری ثابت کرنے کے لیے دونوں کی عیاری کو کام یاب ہونے نہیں دیتا اور دونوں کو الگ کر کے ہی دم لیتا ہے۔اس کے بعد بھی جب اسے نیند نہیں آتی تو پڑوسی کی دیوار پر پیشاب کرنے کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے کہ اس کی نظر مکان نمبر ۲۸ کی طرف اٹھ جاتی ہے جو روز کی طرح آج بھی اپنی بیوی کے لیے گاہک فراہم کرنے میں کام یاب ہو چکا ہے۔اس منظر کو دیکھ کر اس کے اندر کا انسان جاگ اٹھتا ہے اور مکان نمبر ۲۸ اور اجنبی کی طرف تھوکتا ہے جو اسی کے بدن پر آ گرتا ہے۔اسی عالم میں وہ کمرے میں داخل ہو کر وہسکی کا پورا گلاس انڈیل کر سونے کی ناکام کوشش کرتا ہے مگر اس کی نگاہ چیونٹیوں کے قافلے پر جا کر ٹھہر جاتی ہے جو قطار در قطار ریل کی شکل میں چلی جا رہی ہیں۔وہ بستر سے اٹھتا ہے اور ایک چیونٹی کو پکڑ کر اپنی ہتھیلی کی پشت پر رکھ کر کٹواتا ہے جس سے اسے ذہنی آسودگی حاصل ہوتی ہے، وہ اس چیونٹی کو مسل دیتا ہے اور نیند کی آغوش میں چلا جاتا ہے۔

اس افسانے میں چیونٹی دراصل Black Humour ہے۔متکلم، خود اپنی اذیّت دہندگی کا مذاق اڑاتا ہے بل کہ پورے کرہ ارض پر پھیلے ہوئے صفات کا، جو اس کے اندر دونوں ''روشنی اور تاریکی'' شکلوں میں موجود ہے، بیان کرتا ہے۔اس طرح وہ پورے معاشرے پر طنز کرتا ہے جو افسانے میں غیر معمولی کیفیت پیدا کرتا ہے۔افسانہ ''ہارا ہوا پرندہ'' میں ایک ایسے فرد کی کہانی بیان کی گئی ہے جو اجتماعیت کی نمائندگی کرتا ہے اور وہ ایک ایسے جنگل میں بھٹک چکا ہے جو خاردار بھی ہے اور پُراسرار بھی۔جنگل کے چرند، پرند، درخت اور دوسری اشیا اُسے اپنے اندر جذب کرنے کی ناکام کوشش کر رہے ہیں اور اس سے کہہ رہی ہیں کہ آؤ! ہم میں شریک ہو جاؤ کہ ہم سب یہیں کے مکیں ہیں، ہمارے اعضا اندھیرے سے مانوس ہو چکے ہیں۔اب

یہاں سے فرار ہونا محض ایک وہم ہے کیوں کہ تمام راستے مسدود ہو چکے ہیں، روشنی مر چکی ہے اور چاروں سمتوں میں جنگل اگا دیے گئے ہیں، اس سے خلاصی ناممکن ہے کہ یہی ہمارا نصب العین بن چکے ہیں۔ چپ چاپ اپنے آپ کو ہمارے حوالے کر دو کیوں کہ تمہاری ساری مساعی لا حاصل ہے لیکن وہ یہ کہ کران کی دعوت کو مسترد کر دیتا ہے کہ ہم کسی بھی قیمت پر اس جنگل کے عادی نہیں ہو سکتے کہ یہاں کے تمام درخت ہزاروں امراض میں مبتلا ہیں اور یہاں کی زمین کے دانت پیدا ہو گئے ہیں جو لحہ لحہ میرے تلوؤں کو کتر رہے ہیں۔ لیکن اس کی زندگی میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب اُسے جنگل کی ہر شے سے انسیت ہونے لگتی ہے اور وہ اُسی جنگل کا حصہ بن جاتا ہے۔

اصل میں یہ کہانی صوفیوں کے نظریے سے اخذ کردہ ہے۔ ان کا یہ قول کہ انسان کی بنیاد میں ایک چراغ ہوتا ہے جسے علم کہتے ہیں۔ اس علم کی وجہ سے وہ صحیح و غلط، مثبت و منفی اور اندھیرے واجالے کی تمیز کر سکتا ہے۔ فرد، کرۂ ارض میں پھیلے اشرف المخلوقات کا نمائندہ ہے اور کرۂ ارض، صوفیوں کی نظر میں ایک خاردار جنگل ہے۔ اس فرد کے اندر جو دھوپ کا چھلکا ہے، وہ بار بار اکساتا ہے کہ اندھیرے جنگل سے فرار ہو جا۔ یہی انسان کی بنیاد کا چراغ ہے۔ تاہم وہ مسلسل جنگل میں بھٹکتا رہتا ہے اور آہستہ آہستہ جنگل اور اندھیرے دونوں کا عادی ہو جاتا ہے۔ یہی انسان کی فطرت ہے لیکن جب وہ اصل کو بھول جاتا ہے تو روشنی کے بجائے ابلیسی مزاج کو اپنانے لگتا ہے اور اندھیرا اسے اپنے اندر شامل کر لیتا ہے۔ ''ہارا ہوا پرندہ'' اسی اجتماعی کرب پر مشتمل کہانی ہے۔

محمد مظہر الزماں خاں کے مندرجہ بالا افسانوں میں علامتی پیرے کی نشان دہی کی گئی ہے جب کہ محمد مظہر الزماں کے اور بھی قابل ذکر افسانے ایسے ہیں جن میں علامتی نظام شدّ و مد کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ اس کی ایک توجیہہ یہ ہو سکتی ہے کہ انہوں نے جس عہد میں افسانہ نویسی کی ابتدا کی اس عہد میں علامات و استعارات کا استعمال کرنا ناگزیر سمجھا جاتا تھا حتیٰ کہ بہت سے افسانہ نگار ایسے بھی تھے جنہوں نے بلا ضرورت اصطلاحات کا استعمال کیا اور نتیجہ کیا ہوا، اس کا

نتیجہ سب کو معلوم ہے ۔ جب کہ مظہر الزماں خاں کا معاملہ دوسرے فن کاروں سے قدرے مختلف ہے ۔انہوں نے اندھیرے میں تیرنہیں چلائی ہے بل کہ سمجھ بوجھ کران علائم کا استعمال کیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان افسانوں میں گہرائی اور گیرائی دونوں موجود ہیں اوراُن میں معنی کی تہیں پوشیدہ ہیں ۔ان کے یہاں موضوعات ومسائل کا اژدحام ہے۔ وہ زمین اس سے جڑے مسائل پر کہانیاں لکھتے ہیں ۔انہوں نے زمین میں رونما ہونے والے واقعات وحادثات کواتنی چابک دستی سے فن پارے میں سمودیا ہے کہ قاری سوچ کی اتھاہ گہرائیوں میں اترتا چلا جاتا ہے اور اس طرح ان کا افسانہ آفاقی ہوجاتا ہے ۔انہی وجوہات کی بنا پر یہ بات بلاتردد کہی جاسکتی ہے کہ محمد مظہر الزماں خاں آفاقی اور اپنے طرز کا آخری کہانی کار ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ محمد مظہرالزماں خاں۔افسانہ ''گلدار''۔مشمولہ ''دستکوں کا ہتھیلیوں سے نکل جانا''۔موڈرن پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔1999ء۔صفحہ نمبر29

2۔ قاضی افضال حسین۔''کیفیت کا تمثال نگار:مظہر الزماں خاں''۔ماہنامہ بزم سہارا،نئی دہلی۔اپریل2012ء۔صفحہ نمبر14

3۔ محمد مظہر الزماں خاں۔افسانہ''سوانح حیات''۔مشمولہ''شوریدہ زمین پر دم بخود شجر''۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔2004ء۔صفحہ نمبر16

4۔ محمد مظہر الزماں خاں۔افسانہ''سفاری پارک''۔مشمولہ''شوریدہ زمین پر دم بخود شجر''۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔2004ء۔صفحہ نمبر20

5۔ سکندراحمد۔''سفاری پارک: تجزیہ ومکالمہ''۔سہ ماہی''اثبات 5-4''،ممبئی۔صفحہ نمبر66

6۔ محمد مظہر الزماں خاں۔افسانہ''دستاویز''۔مشمولہ''شوریدہ زمین پر دم بخود شجر''۔ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی۔2004ء۔صفحہ نمبر70

7۔ شمس الرحمٰن فاروقی (پیش لفظ) ہارا ہوا پرندہ۔مکتبہ شعر وحکمت۔حیدرآباد۔1976ء۔صفحہ نمبر14

☆☆☆

مظہر الاسلام: ایک حیران کن کہانی کار

ستر کی دہائی میں اردو کے افسانوی منظر نامے پر جن تخلیق کاروں نے اپنے فن پاروں کے حوالے سے تخلیقی صلاحیت کا لوہا منوایا اور اپنی شناخت قائم کی، ان میں مظہر الاسلام کا نام کافی اہمیت کا حامل ہے۔ یوں تو انہوں نے افسانہ نویسی کی ابتدا ۱۹۶۷ء سے ہی کر دی تھی لیکن ان کا تخلیقی جوہر ستّر کے عشرے میں پوری طرح جلوہ گر ہو کر مقبول خاص و عام ہوا۔ انہوں نے جس عہد میں کہانیاں لکھنے کی ابتدا کی، وہ علامات و تجرید کا دور تھا اور ابہام و مہملیت کو بہ طور فیشن برتا جا رہا تھا۔ مظہر الاسلام بھی اس زد سے نہ بچ سکے البتہ یہ ضرور ہے کہ ان کی کہانیاں اہمال و تجرید کے زمرے میں نہیں آتیں۔ انہوں نے فنی ریاض سے علامات کو نئی معنویت عطا کی اور جدید افسانے کو نئے لب و لہجے سے آشنا کیا۔ ابتدائی دور کی کہانیاں اس حوالے سے دیکھی جا سکتی ہیں۔ ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی'' میں چند کہانیاں علامتی ضرور ہیں (جن میں ریت کنارا، الف لام میم، مٹھی بھر انتظار، گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی، عذاب پوش پرندے، کندھے پر کبوتر اور بارہ ماہ وغیرہ کو اس فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے) لیکن ایسا بھی نہیں کہ ان کہانیوں کی تفہیم ممکن نہ ہو۔ مظہر الاسلام کا اختصاص انہی باتوں میں مضمر ہے کہ انہوں نے دبیز علامات سے بھی گریز کیا اور ایسی علامتیں استعمال کیں جن کی تفہیم باذوق قارئین کے لیے مسئلہ نہ کھڑا کر دے۔ بعد کے مجموعوں میں یہ علامات یکسر مسترد کر دیے گئے اور ان کی جگہ نئی علامات نے لے لیں۔ اسی انفرادیت کا ذکر پروفیسر فتح محمد ملک

نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''مظہر الاسلام کی فنی انفرادیت کا راز اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے ان بزرگوں کی تقلید کی جو حقیقت نگاری کی روایت میں روایتی اور رسمی افسانے تخلیق کرنے میں مصروف تھے اور نہ ان نوجوانوں کی پیروی کی جو اپنی ذات کو خلاصۂ کائنات جان کر ذات پرستی کے بھنور میں اسیری پر نازاں تھے''۔(1)

افسانوی مجموعوں اور دیگر کتابوں میں پیش لفظ، تقریظ اور دیباچہ لکھوانے کی روایت ہمارے ادب میں زمانۂ قدیم سے ہی رائج رہی ہے۔ مختلف رویوں کے بدلتے رجحانات میں اس کی مقبولیت میں اور بھی اضافہ ہوا ہے۔ فن کار اور ناقد، معتبر ادیبوں سے توصیفی کلمات رقم کروانے سے دریغ نہیں کرتے۔ ایسے لوگوں کا عام خیال یہ ہوتا ہے کہ پیش لفظ وغیرہ لکھوانے سے کتاب کی اہمیت اور مقبولیت میں اضافہ ہوتا ہے ساتھ ہی پذیرائی بھی خوب ہوتی ہے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں کیوں کہ 'حقیقت خود کو منوالیتی ہے مانی نہیں جاتی'۔

جملۂ معترضہ کے طور پر عرض ہے کہ مظہر الاسلام نے بھی اس روایت کی پاسداری کی۔ ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی'' واحد مجموعہ ہے جس میں مظہر الاسلام نے اس بدعت کا التزام کیا اور اپنے عہد کے معتبر ناقد پروفیسر فتح محمد ملک سے دیباچہ لکھوایا اور ساتھ ہی ٹائٹل افسانے کا بھی التزام کیا لیکن بقیہ تینوں مجموعے ان عیوب سے مبرّا ہیں۔ اس حوالے سے ان کا ذاتی خیال یہ ہوسکتا ہے کہ ناقدین سے رائے لکھوانے اور ٹائٹل افسانے کی شمولیت سے قارئین کا ذہن بھٹک جاتا ہے اور وہ پورا مجموعہ نہ پڑھ کر چنندہ افسانے کی قرأت کر کے اپنے ذوق کی تسکین کرتے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ انہوں نے دونوں طرح کے عیوب سے بقیہ تینوں افسانوی مجموعوں کو مبرا رکھا ہے۔ مظہر الاسلام کی کہانیوں پر تنقید سے قبل ضروری معلوم ہوتا ہے کہ انہی کی کہانیوں کے اقتباسات سے بات کی شروعات کی جائے تا کہ ان کی افسانہ نگاری کا واضح پہلو سامنے آ سکے اور ان کی شخصیت اور فن کی تفہیم آسان ہو سکے۔ مظہر الاسلام کی کہانی

''ایک شام نے چڑیا کو چگ لیا'' کا ایک کردار اپنے مخاطب سے یوں شکایت کرتا ہے:

''تم ہمیشہ الم ناک کہانیاں لکھتے ہو،اداس کہانیاں....تمہاری کہانیوں کی آنکھوں میں آنسو نہ ہو تو تمہیں مزہ ہی نہیں آتا۔تم اذیت پسند ہو،تمہاری ہر کہانی میں موت،خوب صورت محبوبہ کی طرح بال کھولے بیٹھی رہتی ہے۔تمہیں موت سے پیار ہے،تم خودکشی کے لیے راہ ہموار کرتے رہتے ہو......''۔(2)

ان کی ایک اور مشہور کہانی ''کہانی کی مٹھی میں ڈراما'' میں دو کردار آپس میں اس طرح سے گفتگو کرتے ہیں اور ایک کردار یعنی کہانی نویس، دوسرے کردار یعنی پروڈیوسر سے اپنا موقف بیان کرتے ہوئے کہتا ہے:

''میں خوشبو نہ لگاؤں تو کہانی نہیں لکھ سکتا......تمہیں کیا بتاؤں مجھے ایک کہانی کتنی مہنگی پڑتی ہے۔جب میں کسی کہانی پر کام کرتا ہوں تو بہت سے لوگوں اور چیزوں سے میرا ذہنی رابطہ منقطع ہو جاتا ہے،جب کہانی لکھنے بیٹھتا ہوں تو میری یہی کوشش ہوتی ہے کہ میرا کوئی اپنا میرے قریب نہ ہو۔کہانی لکھنے کے لیے بہت سی اداسی...تھوڑی سی یادیں.....لمبا انتظار.....اچھے سے سگریٹوں کے بہت سے پیکٹ.....گھنی اور خالص تنہائی اور تھوڑی سی چائے بہت ضروری ہوتی ہے......کہانی لکھنا مجھے اچھا لگتا ہے مگر یہ میرے لیے عذاب ہے۔کہانی میرا خون پیتی ہے پھر بھی میں کہانی نہیں لکھ رہا ہوتا تو میری کیفیت عجیب وغریب ہوتی ہے۔مجھے اپنا آپ فضول لگتا ہے.....ردی کاغذ کی طرح.....''(3)

اس ضمن کی ایک اور مثال کہانی ''قتل کا مقدمہ'' کا ایک کردار کچھ اسی طرح کے جذبات کا اظہار کرتا ہے اور کہتا ہے:

''میں سیدھی سادی نارمل زندگی نہیں گذار سکتا۔میں دنیا کے رشتوں اور

اصولوں کو عام لوگوں کی طرح نہیں دیکھتا۔ میں ابھی کئی اور کہانیاں لکھنا چاہتا ہوں۔ جب تک یہ دنیا قائم ہے، کہانی زندہ رہے گی۔ پھر قیامت کے بعد ایک نئی کہانی شروع ہوجائے گی۔تم بے شک مجھے واہیات اور فضول آدمی سمجھو مگر میں کہانی سے منہ نہیں موڑ سکتا۔کہانی میری سچائی ہے۔اگر میں کہانیاں نہ لکھتا تو اَب تک مر چکا ہوتا۔زندگی نے مجھے بڑے دھکے دیے ہیں۔اگر مجھے لکھنے کی طلب نہ ہوتی تو میں کب کا ٹوٹ چکا ہوتا، میرے اندر تلخی ہے، اداسی ہے، غصہ ہے۔ میں اُن باتوں پر کڑھتا ہوں جن کے بارے میں کوئی سوچتا بھی نہیں''۔(4)

مندرجہ بالا اقتباسات کی روشنی میں یہ بات بلا تردد کہی جاسکتی ہے کہ اِن کہانیوں کا کردار کوئی اور نہیں بلکہ مظہر الاسلام ہے۔اسی وجہ سے کہا جاتا ہے کہ مظہر الاسلام کی کہانیاں انتظار، تنہائی، موت، اداسی اور خودکشی کو مجموعہ ہیں۔جیسا کہ مذکور ہوا مظہر الاسلام نے اپنے افسانوی سفر کی ابتدا ہی سے علامات و تجرید سے اپنے دامن کو بچائے رکھا البتہ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی'' کی چند کہانیاں علامتیت کا پتا ضرور دیتی ہیں۔ان کی کہانیوں میں وہ علائم ہر گز نہیں جو غیر مانوس ہوں، نا قابل فہم ہوں اور قاری کی علمیت کا امتحان لیتی ہوں اور نہ ہی ان کے علائم ایسے ہیں جو ستر کی دہائی کے افسانہ نگاروں کا خاصہ تھیں بل کہ انہوں نے فن پارے کو تہہ دار بنانے کے لیے علامات کا استعمال کیا۔علاوہ ازیں انہوں نے علامات کو نئی معنویت اور فن کی نئی جہت عطا کی۔اس حوالے سے افسانوں کی فہرست تیار کی جائے تو ''الف لام میم''،''مٹھی بھر انتظار''،''مردے کی بو''،''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی''،''کندھے پر کبوتر''،''روئی کے بادبان''اور''بارہ ماہ'' کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ان کی علامات میں رشید امجد کا ہلکا سا پرتَو بھی جھلکتا ہے اور خاص طور پر اس وقت جب وہ موت، خودکشی، قبر کو علامت کے طور پر برتتے ہیں۔مظہر الاسلام کا اختصاص یہ ہے کہ وہ کسی خیال کو بنیاد بنا کر واقعے کو تشکیل دیتے ہیں۔''الف لام میم''،''مٹھی بھر انتظار''اور''پرانے گھر کی سیڑھیوں پر گری ہوئی تصویر'' کو اس

زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ یوں پہلے مجموعے کی بیش تر کہانیاں سماجی، سیاسی اور معاشرتی مسائل کے اردگرد گھومتی ہیں۔ ''قصہ مختصر'' یوں تو بالکل سادہ سی کہانی ہے لیکن اپنے اندر سماجی بحران کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے۔ دو دوست مزدوری کے ملے ہوئے سو روپے کے توٹے کرانے کے لیے بہت سی دکانوں کے جھولیوں میں جھانکتے ہیں لیکن ان کے پیسے نہیں تڑتے بالآخر ایک صوفی صفت کی دکان پہ آ ٹھہرتے ہیں اور اُسے پیسے دے کر آپس میں باتیں کرنے لگتے ہیں محض اس خیال سے کہ اس شخص کے دل میں کدورت نہیں ہوگی لیکن وہ شخص محض چند ٹکوں کے حصول کے لیے اپنا ایمان ضائع کر بیٹھتا ہے۔ اسی طرح ''تن لیراں لیراں'' میں جھگی والی لڑکی کی داستان جو لیراں اکٹھی کرتی ہے اور شہر کی غلاظت صاف کرتی ہے۔ وہ لیراں والی لڑکی مصیبت زدہ ہے۔ ایک شخص جو اسی قوم سے تعلق رکھتا ہے، اس کی جوانی لوٹ کر لے جاتا ہے۔ وہ لڑکی اس امید میں ہے کہ شہر سے کمائی کرنے کے بعد وہ اس کے پاس ضرور آئے گا لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ وہ شہر میں گوشت کھانے میں اتنا مگن ہے کہ اس کی نگاہ ہڈیوں پر نہیں پڑتی۔ یہ کہانیاں سماجی بحران کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔ سماجی و معاشرتی مسائل کے ماسوا مظہر الاسلام نے سیاسی نوعیت کی بھی عمدہ کہانیاں لکھیں ہیں جن میں ''کندھے پر کبوتر'' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ یہ کہانی ۱۹۷۷ء کے مارشل لا کے احتجاج میں لکھی گئی ہے۔ پاکستان کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ستر کی دہائی میں فوجی آمریت کے نفاذ کا تھا۔ اس کی صورت حال پہلے مارشل لا (۱۹۵۸ء) سے مختلف تھی۔ عوام میں اس مارشل لا کے خلاف شدید لہر اٹھی اور ادیبوں نے بڑی تعداد میں مزاحمتی افسانے لکھے جن میں سیاہ رات (انور سجاد)، پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام (رشید امجد)، وہسکی اور پرندے کا گوشت (احمد داؤد)، رکی ہوئی زندگی (منشا یاد)، تربیت کا پہلا دن (مرزا حامد بیگ)، سہیم ظلمات (اعجاز راہی)، سن تو سہی (احمد جاوید) اور کندھے پر کبوتر (مظہر الاسلام) وغیرہ کے نام خصوصیت سے اہم ہیں۔

مظہر الاسلام کی کہانی ''کندھے پر کبوتر'' مارشل لا کے خلاف لکھی گئی ایسی تحریر ہے جس میں ایک بچے کو کردار بنا کر کہانی کے سرے کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ کردار کو بچے کی صورت میں

پیش کرنا دراصل سیاسی نظام پر طنز ہے۔ کہانی کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

''وہ جب سکول سے نکلا تو ہر شے دھوپ سے پناہ مانگ رہی تھی۔ آوازوں کا ہجوم سکول کے گیٹ پر نمودار ہوا اور دھوپ میں بکھر گیا۔ بچوں نے ٹوپیاں پہن لی تھیں اور جن کے پاس ٹوپیاں نہیں تھیں انہوں نے تختیاں سروں پر رکھ لی تھیں۔ آدھی چھٹی کے وقت جتنے بھی ریڑھی والے آوازیں لگا رہے تھے ،اب جا چکے تھے۔ صرف قلفی والا پیپل کی مختصر سی چھاؤں میں کھڑا کپڑا ہلا ہلا کر آوازیں لگا رہا تھا۔ اس کی ٹھنڈی ٹھنڈی آوازوں کے سائے بچوں تک پھیلے ہوئے تھے اور ان کا دھیان اپنی طرف کھینچ رہے تھے۔ کئی دوسرے بچوں کی طرح وہ بھی ریڑھی سے بچ کر نکل آیا اور تختی سر پر جما کر گھر کی طرف ہو لیا۔ اس کا سایہ بستہ کندھے سے لٹکائے آگے آگے چل رہا تھا۔ اس کے گال پر سیاہی کا دھبہ پھیلنا شروع ہو گیا اور پسینے میں گھل گھل کر گردن کی طرف بہہ رہا تھا''۔(5)

بچے کی اضطراری حالت دیکھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ جلد از جلد گھر پہنچ کر آرام کرنا چاہتا ہے۔ وہ پسینے سے شرابور ہے، اس کے پاؤں جھلس رہے ہیں، وہ اسی حالت میں گھر پہنچ جاتا ہے۔ جب وہ گھر پہنچ کر دروازہ کھٹکھٹاتا ہے تو چوکیدار اُس کی باتوں کا دھیان نہیں دیتا جب کہ وہ دوسرے دنوں میں معمولی سی آہٹ سے چوکنا ہو اُٹھتا تھا لیکن آج وہ بہرہ ہو گیا ہے۔ اب بچہ کچھ زیادہ ہی پریشان ہے، موسم میں حبس ہے، اس کے کپڑے پسینے میں شرابور ہو چکے ہیں، اس کا سر چکرانے لگا ہے۔ اس کے علاوہ گھر کے دروازوں اور کھڑکیوں سے آنے والی بُو سے اُس کا دم گھٹ رہا ہے۔ وہ تشویش میں مبتلا ہے کہ کون سی شے بُو چھوڑ رہی ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ گھر کے سارے افراد مر چکے ہوں اور اُن کی مردہ جسمیں بو چھوڑ رہی ہوں۔ ہمت کر کے وہ اینٹیں جمع کرتا ہے اور دیوار کے پار جھانکنے کی کوشش کرتا ہے:

''گھٹنے دیوار کے ساتھ ٹیکتا ہوا وہ آخر دیوار چڑھنے میں کام یاب ہو

گیا۔اچانک ایک کبوتر پھڑ پھڑاتا ہوا آ کر اس کے کندھے پر بیٹھ گیا۔اسے
یوں لگا جیسے وہ کبوتر اس کے اندر سے نکلا ہے۔جسم کو سنبھالتے ہوئے اس
نے صحن میں جھانکا تو حیرت اس کے چہرے پر ناچنے لگی۔چوکیدار اَکڑ کر
کرسی پر بیٹھا تھا اور اس کا دھڑ بھیڑیے کے دھڑ میں تبدیل ہو گیا تھا''۔(6)

کبوتر کا اس کے کندھے پر بیٹھنا، چوکیدار کا بھیڑیے کے قالب میں تبدیل ہونا، چوہے کا کوئی چیز کترنا اور شدید گرمی میں بُو کا چھوڑنا، یہ تمام علامات ملک کی زبوں حالی کی جانب اشارہ کرتی ہیں۔چوکیدار کو بہ طور علامت ملک کا حکم راں تسلیم کیا جائے تو یہ بھی وضاحت ہوتی ہے کہ ملک میں جو نظام نافذ ہوا ہے اور ایسی صورت حال پیدا ہوئی ہے، اس کے سزا وار وہ خود ہیں اور اُن کا مقصد سیاست کے سہارے عوام کو بے وقوف بنانا ہے۔

پہلے مجموعے میں شامل کہانیوں میں ''بارہ ماہ'' کو بھی خاصی اہمیت حاصل ہے۔اس کہانی میں مظہرالاسلام نے علامت کو نئی معنویت سے ہم کنار کیا ہے۔وہ علامتوں کے پرانے مفاہیم کو یکسر نظر انداز نہیں کرتے البتہ نئے تقاضوں کے باعث نئی جہتیں ضرور پیدا کرتے ہیں۔کہانی کا آغاز اس طرح سے ہوتا ہے:

''یہ میری کہانی کا مُدھ ہے جو اِسی چیتر کے مہینے سے شروع ہوتی
ہے۔پھولوں کے رنگ کوہڑے ہو رہے ہیں۔گیلی ہواؤں نے اپنی سبز
اوڑھنیاں پہاڑوں پر پھیلا دی ہیں۔دریا تو ایک طرف چھوٹے چھوٹے
ندی نالوں کے منہہ بھی بے وقت جھاگ سے بھرے ہوئے ہیں۔کاغذوں
کی کشتیاں رواں ہیں اور کبوتر پروں میں چپو تھامے پانی چیرنے میں مصروف
ہیں۔حافظ حلوے کی لدل میں پھنسا ہوا ہے اور یہ چیتر کے مہینے کی ایک خوش
رنگ شام ہے۔وہ اپنے کمرے میں بیٹھا چائے پی رہا ہے کہ چائے کی پیالی
میں گر جاتا ہے۔وہ کوئی بچہ نہیں نہ ہی اس کا قد چھوٹا ہے۔چالیس پچاس
برس کا چھ فٹ لمبا آدمی چائے کی پیالی میں گر گیا۔''(7)

اس کہانی میں ایک کردار چیتر کے مہینے میں چائے پیتے ہوئے پیالی میں گر جاتا ہے اور بہت محنت و مشقت کے بعد بھی پیالی سے نہیں نکل پاتا کہ وساکھ کی صبح نمودار ہو جاتی ہے۔ پارسال کے وساکھ کے تمام منصوبوں پر پانی پھر جاتا ہے کہ جیٹھ کا مہینہ بھی شروع ہو جاتا ہے اور جیٹھ کی نیم گرم ہوائیں لوگوں کے کوٹوں اور سویٹروں کے بٹن کھول رہی ہوتی ہیں۔ لوگوں نے گرم کپڑے تہہ کر کے کمبوں میں رکھنے شروع کر دیے ہیں کہ ہاڑھ کا مہینہ آ جاتا ہے اور وہ پیالی سے نکلنے کے لیے بھرپور کوشش کر رہا ہے لیکن بے بس ہو کر گر پڑتا ہے۔ چائے کی چھینٹیں میز پر بکھر جاتی ہیں۔ وہ نڈھال ہو کر کوشش ترک کر دیتا ہے لیکن یہ سوچ کر کہ لوگ اسے ڈھونڈتے پھر رہے ہوں گے پھر کوشش شروع کر دیتا ہے، آوازیں دیتا ہے لیکن چائے کے بلبلے ان آوازوں کو نگل لیتے ہیں۔ وہ پہلی تکلیفیں بھول جاتا ہے اور اسے یوں لگتا ہے جیسے وہ آج پہلی بار چائے کی پیالی میں گرا ہو۔ اسی عالم میں سون کا مہینہ شروع ہو جاتا ہے۔ آسمان زار وقطار رو رہا ہے، پہاڑوں کے گالوں پر آنسوؤں کی قطاریں لگ گئی ہیں، چڑیاں انڈے دینے کی فکر میں گھروں کی چھتوں پر منڈلاتی پھر رہی ہیں اور ککھ اکٹھے کر رہی ہیں، عورتیں بھیگی ہوئی ہیں اور ان کے کپڑوں سے آگ نکل رہی ہے، زمین پناہ مانگ رہی ہے لیکن وہ چائے کی پیالی میں گرا ہوا ہے۔ اس کے گھر کے لوگ اُسے ڈھونڈ رہے ہیں اور بھادوں بھی آ گیا ہے۔ پرندوں نے اپنی چونچیں گھونسلوں میں چھوڑ دی ہیں۔ حاملہ عورتوں کی آنکھوں میں حیرانی تنی ہوئی ہے کہ اسوں کی ابتدا جدائی کے آنسوؤں سے ہوتی ہے۔ چڑیے کا بچہ گھونسلے سے گر گیا ہے اور بڑے بوڑھوں کا خیال ہے کہ اب یہ گھونسلے میں نہیں بیٹھے گا۔ جوانی محبوب کے انتظار میں پھاوی ہو چکی ہے۔ اس نے ایک مدت سے دوپٹے کا نیا رنگ نہیں چڑھایا ہے۔ پرانے سوئٹروں کی اون ادھڑ رہی ہے اور کتیں کی ہوا چل چکی ہے لیکن وہ چائے کی پیالی میں گرا ہوا مسلسل کوشش کر رہا ہے اور چائے کی پیالی سے نکلنے کے چکر میں پریشان ہے۔ اتنے میں مگھر آ جاتا ہے اور لوگ ایک دوسرے سے پوچھتے ہیں کہ آج مگھر کی کتنی تاریخ ہے۔ مگھر کے جاتے ہی پوہ کا پالا کمبل اوڑھے پھر رہا ہے۔ لوگوں پر مگھر دوسرے مہینے سے کچھ زیادہ ہی بھاری ہو رہا ہے اور ختم ہونے

کا نام ہی نہیں لیتا۔ پیالی میں ڈوبا وہ شخص بار بار نکلنے کی کوشش کر رہا ہے۔لوگوں کا خیال تھا کہ وہ چیتر یا ساون بھادوں میں بچھڑا، مانہہ یا پھاگن میں آ ملے گا لیکن ایسا نہیں ہوتا۔مانہہ میں بھی لوگ اسے ڈھونڈ رہے ہیں۔کسی کا خیال سیدھی کروٹ نہیں بیٹھتا۔سب کہتے ہیں کہ وہ یہاں بیٹھا چائے پی رہا تھا۔مانہہ کے آخری دن ہیں اور پھگن اپنے بانہیں پھیلانے کے لیے بے چین ہے۔پھگن کی ہوا میں رنگ گھلے ہوئے ہیں،سب جدائی چھانتے پھر رہے ہیں لیکن وہ شخص چائے کی پیالی میں گرا پڑا ہے اور لوگوں کے خیالوں کی رسائی وہاں تک نہیں ہو پا رہی ہے۔

مظہر الاسلام کا یہ افسانہ علامتی ہے جو ایک شخص کی جبلت کو پیش کرتا ہے۔چائے میں گرا شخص اس پیالی کا عادی ہو چکا ہے اور یہ علت اس سے نہیں چھوٹ پا رہی ہے۔اسی بات کو کہانی نگار نے خوب صورت انداز میں بیان کیا ہے۔اعجاز راہی/احمد داؤد کی ترتیب شدہ ’’بہترین نئی کہانیاں‘‘ میں اس کو بھی شامل کیا گیا ہے۔مظہر الاسلام کی افسانہ نگاری کے حوالے سے ملاحظہ ہوں اعجاز راہی کے خیالات:

> ’’مظہر الاسلام کے اسلوب کا تیقن معاشرتی عمل سے ابھرتی تشکیک کی بھیانک خیزیوں کو جس انداز سے پینٹ کرتا ہے، وہ اس بات کی دلیل ہے کہ اس کی فکری اور اسلوبیاتی کمٹ منٹ روایت کے ریگزاروں سے اوپر اٹھتی ہوئی لوک ریت کی زرخیزیوں کو دامن میں سمیٹتی اس کی پہچان بنتی جا رہی ہے اور کسی فن کار کے لیے اس کی پہچان اس کی ادبی خواہشات کی فنی معراج سے کم نہیں‘‘۔(8)

مظہر الاسلام نے یوں تو بہت ہی کم تعداد میں علامتی کہانیاں لکھی ہیں کیوں کہ اس زمانے کے حالات اس بات کے متقاضی تھے کہ بات ڈھکے چھپے انداز میں کہی جائے۔اس عہد کے تقریباً تمام فن کاروں نے علائم کے سہارے اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔علامت کے علاوہ جن تکنیک کا استعمال مظہر الاسلام نے کیا ہے اُن میں وجودیت، بیگانگیت، سرریلزم جیسے رجحانات سے استفادہ خاص طور پر اہم ہیں۔شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک بھی اُن

کے ہاں ملتی ہے۔وہ علامتیں خلق نہیں کرتے بل کہ ان کے ہاں یہ عمل فطری ہے۔تجریدیت کے حوالے سے''گم شدہ نسل کا پورٹریٹ''،''اِنا للہ وانا الیہ راجعون''،''عذاب پوش پرندے''، ''روئی کے بادبان'' اور''الف لام میم'' وغیرہ خاص طور پر اہم ہیں۔اسی طرح سرریلزم اور میجک ریلزم کے حوالے سے''کندھے پر کبوتر'' اور''ٹیڑھی فصیل کے سائے'' اسی انداز میں لکھے گئے ہیں۔''متروک آدمی'' اور''دھتکارا ہوا آدمی'' بیگانگی کی عمدہ مثالیں ہیں۔''پیاسے ہاتھ کی دسترس'' وجودی افسانہ ہے اور''انا للہ وانا الیہ راجعون'' بین المتونیت کی عمدہ مثال ہے۔اس افسانے میں ایک ایسے بادشاہ کی حکایت کو بیان کیا گیا ہے جو اپنی رعایا سے کہتا تھا کہ جو شخص ایسی کہانی سنائے گا جو کبھی ختم نہ ہو۔اگر ختم ہوگئی تو اُسے موت کے گھاٹ اتار دیا جائے گا۔اس چکر میں کئی لوگ جاں بحق ہو جاتے ہیں البتہ ایک بڑھیا اس کام کے لیے آمادہ ہوتی ہے اور بادشاہ کو چڑیا چگنے کی کہانی سناتی ہے۔اس کہانی میں اپنی آواز کھو جانے کے بیان کو افسانہ نگار نے نئی معنویت عطا کی ہے۔اس کہانی کو پاکستان کے سیاسی تناظر میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔مظہر الاسلام کے پہلے مجموعے اور بقیہ تینوں مجموعوں میں نمایاں فرق ہے۔پہلے مجموعے میں انہوں نے اردو ادب کے مروّجہ اسالیب کے حوالے سے افسانے لکھے لیکن بقیہ مجموعوں سے انہوں نے اختصاص قائم کیا اور اپنی الگ راہ اختیار کی اور اسی کے حوالے سے ان کی اصل شناخت قائم ہے۔

مظہر الاسلام ایک حقیقت پسند کہانی کار ہے۔وہ افسانے نہیں لکھتے،کہانیاں رقم کرتے ہیں کیوں کہ کہانیاں زندگی کی سچائیوں کا اظہار کرتی ہیں۔کہانیوں کو گڑھنا نہیں پڑتا بل کہ اپنے لفظوں میں حقیقت حال کو بیان کرنا پڑتا ہے۔اس معاملے میں وہ مشہور مجسمہ ساز مائیکل اینجلو کے ہم نوا ہیں جو یہ کہتا ہے کہ''مجسمہ تو پتھر میں ہوتا ہے،میں صرف اردگرد کے فالتو پتھر ہٹا دیتا ہوں''۔اسی لیے مظہر الاسلام نے جہاں بھی کلرکوں،خاکروبوں،چٹھی رسانوں اور لیراں چننے والوں کی کہانی بیان کرتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ واقعہ ہمارے سامنے رونما ہو رہا ہے اور قاری بھی اپنے آپ کو اسی میں مبتلا پاتا ہے کیوں کہ مظہر الاسلام بے چین،پردرد،دل چسپ اور

حیران کن کہانی کار ہے۔ان کی کہانیوں کا موضوع محبت،انتظار،موت،جدائی،خودکشی اور تنہائی کے اردگرد گھومتی ہے۔مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مندرجہ بالاعنوانات پرمختلف کہانیوں کے حوالے سے گفت گو کی جائے۔

محبت،مظہرالاسلام کا بنیادی موضوع ہے۔اس ضمن میں انتظار،جدائی،موت اورخودکشی بھی ہےیعنی تمام چیزوں کا انحصار محبت پرہی ہوتا ہے۔اس کےعلاوہ تنہائی بھی محبت کی ہی دین ہے۔اس ضمن میں پہلی کہانی ''بچا کھچا'' ہےجس میں ایک کردار حالات کا ایساستم رسیدہ ہے کہ وہ ہر باسی چیزکوشوق سے کھاتا ہے،تازہ کھانے کی اس کی عادت نہیں۔جب وہ آسودہ حال ہو جاتا ہےتب بھی اس کی یہ عادت نہیں چھوٹتی۔اس المیے کا ذکر وہ اپنے عزیز ترین دوست سے کرتا ہےتو وہ اپنی چھوٹی بہن سےاس کی نسبت طے کردیتا ہے۔اس کے دوست کی ایک بہن مطلقہ ہوتی ہےتو وہ اس میں دل چسپی لینے لگتا ہےاور جب اس بات کی خبر اُس کے بھائی کو ہوتی ہےتو اس کا قتل کردیتا ہے۔اسی طرح ''گٹھڑی چور'' کی لڑکی جو اپنے عزیز دوست کی تمام چیزوں کوسنبھال کررکھتی ہےاورتیس سالوں کے بعدان دونوں کی ملاقات ہوتی ہےتو تمام چیزیں واپس لوٹا دیتی ہے۔اس واقعے سےلڑکا حیرت زدہ ہےاوراس محبت کرنے والی لڑکی کی گٹھڑی کواَب کھولنے سےانکار کررہا ہے۔جب کہ وہ کہتی ہے کہ ذرا کھولوتوسہی اس میں سکون ہے،تمہاری خواہشیں اورتمنائیں ہیں۔اس کے بعدلڑکا اپنی دوسری اشیا کے گم ہوجانے کا بھی ذکرکرتا ہے کہ اس کا دوست اس کی تمام چیزیں چرالیتا تھا۔اس کا باپ بہت امیرآدمی تھا مگر وہ خاندانی امیرنہیں تھےاس لیے وہ لڑکا امیر ہوتے ہوئے بھی دوسرےلڑکوں کی چیزیں اٹھا کر اپنے گھرلے جایا کرتا تھا۔بڑاندیدہ،حریص اورلالچی تھاوہ.....بھوکا.....کہتے ہیں کہ کبھی کبھی پیٹ بھر جاتا ہےمگر نظرنہیں بھرتی.....اس کی نظر بھوکی تھی....کاش تم نے بھی کبھی اُسے چیزیں سمیٹتے ہوئے دیکھا ہوتا تو تمہیں اندازہ ہوتا کہ وہ کتنی بھوکی فطرت کا مالک تھا.....یہ اللہ میاں بھی کیا کرتا ہے کئی لوگوں کو دوست اور پیسہ دے دیتا ہےمگر انہیں بھوکا اورندیدہ ہی رکھتا ہے۔کچھ لوگوں کو دولت نہیں دیتا مگر دل بھردیتا ہے میرا مطلب ہے اُن کے دل امیر بنا دیتا

ہے۔اسی طرح ''اندھیرے میں بیٹھ کر لکھا ہوا خط'' کا ایک کردار ریستوراں میں چائے پیتے ہوئے خط پاتا ہے اور نامہ بر کا تعاقب کرتے ہوئے آخر کار لائبریری تک پہنچ جاتا ہے جہاں ''گھاسٹ اسٹوریز'' کا تختہ ٹنگا ہوا ہے اور دونوں کی ملاقات موت کے بعد ہوتی ہے۔''ابر آلود شہر میں چھتری بھر دھوپ'' کا کردار ازلی محبت کا بھوکا ہے۔وہ اپنی محبوبہ سے پلیٹ فارم پر کچھ دیر ٹھہرنے کے لیے کہتا ہے لیکن وہ اتنی سنگ دل ہے کہ بارش میں بھیگ جانا پسند کرتی ہے لیکن اس کے پاس ٹھہرنا گوارا نہیں کرتی۔اسی طرح مظہر الاسلام کی کہانیوں کے کرداروں پر نظر ڈالتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ محبت کے بھوکے ہیں،انہوں نے محبت کو کسی طرح بھی محسوس نہیں کیا ہے۔ان کے اندر تشنگی باقی ہے اور اسی انتظار میں دار فانی کے کوچ کر جاتے ہیں۔ان کی کہانیوں کے کردار محبت کے بھوکے تو ہوتے ہی ہیں ساتھ ہی اپنے محبوب کی حرکتوں کے ستم رسیدہ بھی ہوتے ہیں۔بے وفائی،خودغرضی اور مطلب پرستی جیسی صفات اس کے ساتھ ضم ہوتی ہیں۔''کاغذ کے شہر کا ایک قصہ''اسی نوعیت کی کہانی ہے۔اس کہانی میں استانی بچوں کے لیے ایک کاغذ کا شہر بناتی ہے اور اپنے ہاتھوں سے سنوارتی ہے تاکہ بچے اس نئے شہر میں سکون سے رہ سکیں لیکن جب اس کا دوست اس شہر میں رہنے کی خواہش ظاہر کرتا ہے تو وہ شہر ہی چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔اس طرح ''کسی گاؤں کا آدمی'' اپنے وطن چھوڑ کر دوسرے قریے میں رہائش پذیر ہے۔لوگوں کو اس کے بارے میں کچھ بھی نہیں معلوم ہے بس یہ معلوم ہے کہ وہ ایک صندوق اپنے ساتھ ہمیشہ اپنے ساتھ رکھتا ہے اور اس صندوق کا راز کیا ہے،کسی کو نہیں معلوم لیکن جب وہ مر جاتا ہے تو ایک چٹ کے ذریعہ اس راز کا انکشاف ہوتا ہے جس میں لکھا ہے:

> ''یہ کنگھی اس کی ہے۔اس کنگھی سے وہ اپنے بال سنوارا کرتی تھی۔یہ سلیپر بھی اس کے ہیں مگر یہ کفن میرا ہے''۔(9)

''شیلف سے گری ہوئی کتاب'' کا رحمت بابا بھی اسی عشق کا مارا ہوا ہے۔وہ ایک ریستوراں میں پچاس سالوں سے کام کر رہا ہے اور اب تک اس کی شادی نہیں ہوئی ہے۔وہ

ایک ایسے شخص سے خط لکھوا تا ہے لیکن اس کے بہ قول کسی نے غلط پتا لکھ دیا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ خط آج تک صحیح مقام تک نہیں پہنچا ہے۔ ''کہار'' کا شیدا بھی بیس سالوں سے محبت کا دکھ اٹھا رہا ہے۔ اسی محبت میں انتظار کا نتیجہ ہے کہ مظہرالاسلام کے کردار تنہا ہوتے ہیں۔ وہ تنہائی کو خوش اسلوبی سے قبول کرتے ہیں اور اگر کہیں تنہائی نصیب نہ ہو تو اس کا شکوہ بھی کرتے ہیں۔ ان میں کچھ کردار ایسے بھی ہیں ہیں جو خالص تنہائی پسند کرتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے نمائندہ کہانی ''آندھی اور کھلی کھڑکیاں'' ہے۔ اس کہانی کے کردار کو شروع ہی سے تنہائی پسند ہے اور وہ اداسی سے محبت کرتا ہے۔ اپنے ایک دوست کے متعلق یہ بیان کرتا ہے کہ اس کے گھر کی اداسی بہت ہی ذائقہ دار اور بالکل خالص ہے۔ اس کی کسی آس آواز میں کوئی ملاوٹ نہیں۔ اس لیے وہ اپنے دوست کے گھر جا کر اداسی اوڑھتا اور اکیلے پن کا نشہ کرتا ہے۔ اس کے گھر کی اداسی اسی لیے ذائقہ دار ہے کہ کچھ عرصے قبل اس کی بیوی اُسے چھوڑ کر چلی گئی ہے اور جب کوئی اپنا کسی عزیز کو چھوڑ کر چلا جاتا ہے تو اداسی نہایت ہی ذائقے دار ہو جاتی ہے۔ اسی طرح کہانی ''پنجرہ'' کا کردار جسے لوگ پاگل قرار دے چکے ہیں سوائے ایک لڑکی کے، جو بار بار جج کے سامنے یہی اصرار کر رہی ہے کہ می لارڈ! وہ شخص پاگل نہیں اور اس کا ذہنی توازن بھی بالکل ٹھیک ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ تنہائی کو پسند کرنے لگا تھا اور زمانے میں پھیلی بدامنی کا شکوہ کرتا تھا اور کچھ اداس اداس رہنے لگا تھا لیکن جب وکیل اس کی بات نہیں مانتا تو وہ وضاحت کے ساتھ یہ بات کہتی ہے:

''اس کا کہنا تھا کہ اکثر اس کے برانڈ کے سگریٹ نہیں ملتے۔
پیار ختم ہو گیا ہے۔
ہسپتال مریضوں سے بھر گئے ہیں۔
روشنی کم اور اندھیرا زیادہ ہو گیا ہے۔
بچوں کو سکولوں میں داخلہ نہیں ملتا۔
کلرکوں اور دوسرے ملازمین کو صبح دفتر جانے کے لیے بس نہیں ملتی۔

خوشامد کا زہر شہر کے وجود کو مفلوج کر رہا ہے''۔(10)

مظہرالاسلام کے زیادہ تر کرداروں نے تنہائی کو اپنا لباس بنا لیا ہے، وہ کسی سبب سے ہی تنہا زندگی گزارنے پر مجبور ہیں۔ کچھ کردار اس لیے تنہا ہیں کہ انہوں نے بے وفائی کا غم جھیلا ہے اور انہوں نے قسم کھا رکھی ہے کہ تنہائی کے سہارے ہی اس غم کا ازالہ کریں گے یا اسے مزید گہرا رنگ دیں گے۔ کچھ کرداروں نے معاشرے میں پھیلی بدامنی سے عاجز آ کر اسی میں خوش ہیں۔ ایسے ہی لوگ خوب صورت موت کی بھی خواہش رکھتے ہیں جس کی بہترین مثال ''رات کنارہ'' ہے جس میں باپ بیٹے کے درمیان ہونے والی گفتگو ہے جو خوب صورت موت کے زوال کی بات کرتے ہیں۔ باپ کہتا ہے:

> ''نہیں پتر مجھے لگتا ہے کہ موت کے فرشتے نے اب کوئی انجمن وغیرہ بنا کر یہ کام اپنے کارکنوں کو سونپ دیا ہے اسی لیے تو موتیں اب خوب صورت نہیں رہیں..... بابا رسولا کیسے مرا.....جل کر.....تیرا چاچا کیسے مرا .....ڈوب کر.....یہ کیسی موتیں ہیں.....؟ بے رحمی موتیں ..... . چاقو مار دیا.....بم پھٹا.....میرا ابا با مرا.....دادا مرا.....اسی اسی سال کے تھے وہ۔ عزازیل آیا.....آرام سے سوئے اور صبح اگلے پنڈ.....پکے ہوئے آم کی طرح موت کی جھولی میں گرے۔ میٹھے چاولوں کی دیگیں پکیں۔ اپنے بیٹوں اور بیٹیوں کی اولادوں کی خوشیاں دیکھ کر مرے تھے وہ''۔(11)

ایسے ہی لوگ خوشامدی، ریا کاری، فریب اور حسد وغیرہ سے گریز کرتے ہیں ''دھتکارا ہوا آدمی'' کا کردار اپنے باپ کی قبر پر اس لیے مٹی نہیں ڈالتا کہ زندگی بھر ایمان داری اور سچائی کے ہاتھوں اذیتیں سہنے والا اس کا باپ اس کے ہاتھ کی ڈالی ہوئی مٹھی بھر مٹی کا بوجھ برداشت نہیں کر سکے گا۔ اس کہانی کا کردار اپنے استاد کے پاس اس لیے جاتا ہے کہ وہ ایمان داری کی زندگی کا نوحہ کرے اور یہ کہے کہ اس کا باپ اور استاد سے سیکھی ہوئی خصلتیں اس کے لیے نقصان دہ رہی ہیں۔ وہ یہ بھی کہتا ہے:

''میں کمینگی پر کڑھتا رہا،تھڑ دلی پر طیش کھاتا رہا، بے ایمانی کے خلاف احتجاج کیا، جھوٹ سے نفرت کرتا رہا، لالچ اور حرص کو قریب پھٹکنے نہیں دیا، اپنا وعدہ ہمیشہ پورا کیا، کسی کو دھوکا نہیں دیا، ۳۷ سال تک سچ کی صلیب اٹھائے پھرا مگر میں تنہا ہو گیا۔ کسی نے بھی مجھ سے محبت نہیں کی، مجھے گھٹیا کہا، میرے خلاف قرار دادیں پاس کیں، مجھے دکھ دیے گئے۔ میں سچائی کا روگ پال کر بیٹھا رہا، لوگ ہنستے رہے''۔(12)

ایک شخص جس نے زندگی کی لمبی عمر خلوص کے ساتھ گزاری لیکن وہ ایسی زندگی سے خوش نہیں رہا کیوں کہ اس شخص کے اردگرد ایسی دنیا آباد ہے جو مکر و فریب سے پُر ہے۔ اسی الجھن کی وجہ سے وہ اپنے گاؤں جاتا ہے جہاں اس کے استاد گوشہ نشین ہیں اور انہیں وہ تمام خصوصیات لوٹانے آیا ہے تاکہ وہ خوش رہ سکے لیکن ماسٹر جی کی نصیحتوں سے اس نے وہی زندگی جینے کا فیصلہ کیا ہے جو اُس کا حق تھا اور جسے ماسٹر جی اسّی سال سے جیتے آ رہے تھے۔

مظہر الاسلام کے کہانیوں کے مجموعے میں خوشامدوں، ریا کاریوں، فریبوں اور حاسدوں کے حوالے سے کہانیاں بکھری پڑی ہیں جن میں ''معرفت چاچا نوردین''، ''جاگتے سمندر کے کنارے سوئی ہوئی کشتیاں''، ''آنکھیں نیند سوچتی ہیں''، ''پروں پر پانی''، ''جنتری'' اور ''کاغذ کے شہر کا قصہ'' خاص طور پر اہم ہیں۔ کلرکوں کے حوالے سے بھی انھوں نے کئی عمدہ کہانیاں لکھیں ہیں جن میں ''بلائنڈ پرزم''، ''سانپ گھر''، ''کلرکوں کے خواب'' اور ''موت کی طرف کھلی کھڑکی'' اس ضمن میں اہم ہیں۔ مظہر الاسلام نے کہانی کو کیا دیا؟ اس حوالے سے صفیہ عباد نے اپنی تنقیدی کتاب ''کہانی مظہر الاسلام ہے'' میں واضح اشارے کیے ہیں۔ ان کے بہ قول:

''اس نے کہانی کو روایت کا احترام دیا جو منٹو، کافکا اور امرتا پریتم کی طرف سے بہتی آ رہی تھی۔ اس نے کہانی کے اندر محبت، نفرت، عبادت، ریاضت سب کا عرق اتارا۔ مجاز کا سفر حقیقت اولیٰ تک طے ہوا۔ ان کی کہانیوں میں سچ کی

سولی میں ذات کے تجربوں کی سچائیاں، گردونواح کی زندگی کے کڑوے میٹھے
ذائقے ہیں جو اس نے دل کھول کر کہانی کو دیے۔ اس نے کہانی کو لفظ ''بننا
'' دیا....لفظ ''کہنا'' اس سے چھین لیا۔ اس نے کہانی کو اداسی اور تنہائی کا گہرا
رنگ دیا۔ اس نے کہانی کو آنسوؤں کی لذت ہی نہیں دی بل کہ ان کا شدید
بہاؤ دیا۔ وہ آنسوؤں کی دولت سے مالا مال تھا، یہ دولت اس نے فراخ دلی
کے ساتھ کہانی کو دی۔ اس محبت نے کہانی کو روشنی دی، مختلف طرح کی
چھتریاں دیں، ان چھتریوں کے سائے میں اس نے غربت، بھوک، انتظار،
جدائی اور گہرے دکھوں کے رنگ دیکھے۔ کہانی کو مظہر الاسلام نے لمبے لمبے
عنوانات دیے، چڑیا دی، کبوتر دیے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ان گنت کردار
دیے۔ بابو صاحب، صاحب جی، کمہار، پوسٹ مین، شہر کا اختلافی آدمی،
گھڑی ساز، گڑیا ساز، موت، صندوق والا اجنبی اور گورکن۔ وہ گورکن جو سچائی
، موت اور زندگی کا بھی گورکن ہے''۔(13)

ان کی کہانیوں میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو بیانیہ افسانے کی خصوصیات ہو سکتی ہیں۔ علامات و استعارات کے ضمن میں بھی انہوں نے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔ زندگی سے مستعار لی گئی حقیقتوں کو علامات کی شکل میں پیش کرنے کا فن ان کے ہاں بہت ہی نرالا ہے۔ مثال کے طور پر ''باتوں کی پیالی میں ٹھنڈی چائے'' میں چائے، شباب کی علامت ہے۔ ایک لڑکی جو کسی کے ساتھ بیٹھ کے چائے پی رہی ہے اور اس کی چائے ٹھنڈی ہونے کی طرف اشارہ بھی کر رہی ہے کیوں کہ اس کی زندگی میں کوئی اسے چاہنے والا نہیں ملا اور وہ چاہتی ہے کہ اس کی چائے ٹھنڈی ہونے سے قبل وہ اسے اپنا لے۔ اسی طرح کہانی ''سانپ گھر'' میں سانپ ڈر، خوف اور دہشت کی علامت ہے۔ ایک شخص جو دفتر میں ہو یا گھر میں اُسے سانپ ہی سانپ نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے دوستوں سے بھی اس کا ذکر کرتا ہے تو وہ لوگ بھی اسی خوف کو اپنے دل میں چھپائے بیٹھے ہیں اور اس کا اظہار محض اس وجہ سے نہیں کرتے کہ کہیں لوگ اس کا

مذاق نہ اڑائیں۔افسانہ ''بارہ ماہ'' میں چائے کہ پیالی میں ایک شخص کے ڈوب جانے کے بیان کوعلامت کے طور پر استعمال بھی اس ضمن میں نادر ثبوت ہے۔اس کہانی میں انسانی جبلت کو چائے کوعلامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔وہ شخص بارہ ماہ تک اسی چائے کی پیالی میں ڈوبا ہوا ہےاور نکلنے کی ناکام کوشش کررہا ہےلیکن اُسے کامیابی نہیں ملتی۔کہانی ''چورآنکھ'' میں عورت کی پاکیزگی کوخوشبو کےطور پر علامت کرنا بھی اس کی واضح مثال ہے۔خوشبوکی علامت اس لیے کہ جہاں ایک طرف عورت کی بے حیائی ، بے وفائی اور بے غیرت کا مجسمہ ہوتی ہے وہیں ایک عورت ایک نامرد شخص کے ساتھ پوری جوانی ضائع کردے اوراس کی جوانی کی بیل دوسرے تناور درختوں پر نہ چڑھے،اس سے بڑی بات اور کیا ہوسکتی ہے۔اسی طرح سے کبوتر کو بہ طور محبت اور کلاک کی رکی ہوئی سوئیاں وقت کے زوال کی علامت ہے۔

اس طرح یہ بات بلا تامل کہی جاسکتی ہے کہ مظہرالاسلام نے عام انسانوں کی کہانیاں لکھی ہیں اور عام فہم انداز میں لکھی ہیں۔وہ ایک بےچین، پردرد، دلچسپ اور حیران کن کہانی کار رہے اوران کی کہانیوں کا موضوع محبت،خودکشی ،موت اور جدائی ہے۔سب سے بڑی بات یہ کہ انہوں نے اردو کہانی کو لمبے موضوعات دیے۔یہ اختصاص مظہرالاسلام کے ساتھ ہی مختص ہے۔ان کے ہم عصروں میں کسی فن کار کے ہاں یہ بات نظر نہیں آتی۔اپنے ہم عصروں میں ان کا قد دوسرے افسانہ نگاروں سے بڑھتا ہوا نظر آتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ پروفیسر فتح محمد ملک۔(دیباچہ)۔گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی۔سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔2006ء۔صفحہ نمبر273

2۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''ایک شام نے چڑیا کو چگ لیا''۔مشمولہ''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔1999ء۔صفحہ نمبر145

3۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''کہانی کی مٹھی میں ڈراما''۔مشمولہ''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔1999ء۔صفحہ نمبر146

4۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''قتل کا مقدمہ''۔مشمولہ''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔1999ء۔صفحہ نمبر192

5۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''کندھے پر کبوتر''۔مشمولہ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔2006ء۔صفحہ نمبر184

6۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''کندھے پر کبوتر''۔مشمولہ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔2006ء۔صفحہ نمبر186

7۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''بارہ ماہ''۔مشمولہ''گھوڑوں کے شہر میں اکیلا آدمی۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔2006ء۔صفحہ نمبر266

8۔ اعجاز راہی/احمد داؤد۔بہترین نئی کہانیاں۔دستاویز پبلشرز،راول پنڈی۔1980ء۔صفحہ نمبر107

9۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''کسی اور گاؤں کا آدمی''۔مشمولہ''خط میں پوسٹ کی ہوئی دوپہر''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔2000ء۔صفحہ نمبر56

10۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''پنجرہ''۔مشمولہ''باتوں کی بارش میں بھیگتی لڑکی''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔2010ء۔صفحہ نمبر28

11۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''رات کنارا''۔مشمولہ''گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔1999ء۔صفحہ نمبر91

12۔ مظہر الاسلام۔افسانہ''دھتکارا ہوا آدمی''۔مشمولہ۔گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔1999ء۔صفحہ نمبر231

13۔ صفیہ عباد۔کہانی مظہر الاسلام ہے۔گڑیا کی آنکھ سے شہر کو دیکھو''۔سنگ میل پبلی کیشنز،لاہور۔2009ء۔صفحہ نمبر165

☆☆☆

دشتِ دہشت اور محمد حمید شاہد کے افسانے

محمد حمید شاہد کا شمار برصغیر پاک و ہند کے نمائندہ قلم کاروں میں ہوتا ہے اور یہ اعتبار انہیں صنفِ افسانے نے بخشا ہے۔ انہوں نے اسّی کے عشرے میں ادبی دنیا میں قدم رکھا اور ادبی سفر کا آغاز نثر کی دیگر اصناف اور شاعری سے کیا مگر بہت جلد انہوں نے اپنی ذات کو صنف افسانہ کے لیے مختص کر کیا۔ افسانہ نویسی اُن کا میدانِ خاص ہے اور اسی صنف میں وہ یدِ طولیٰ رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے چار مجموعے بالترتیب ''بند آنکھوں سے پرے'' ۱۹۹۴ء، ''جنم جہنم'' ۱۹۹۸ء، ''مرگ زار'' ۲۰۰۴ء اور ''آدمی'' ۲۰۱۳ء اشاعت سے ہم کنار ہو چکے ہیں۔ علاوہ ازیں ایک ناول بہ عنوان ''مٹی آدم کھاتی ہے'' ۲۰۰۷ء بھی منظر عام پر آ چکا ہے۔ افسانہ نویسی کے علاوہ فکشن تنقید میں بھی انہوں نے اپنی صلاحیت کا لوہا منوایا ہے۔ اس ضمن میں ان کی تنقید کو ہندوستان میں بھی کافی سراہا گیا ہے اور براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی سے ایک کتاب بہ عنوان ''اردو افسانہ: کہانی، زبان اور تخلیقی آہنگ'' آب و تاب کے ساتھ شائع ہوئی ہے۔ فکشن تنقید کی بات کریں تو انہوں نے اس حوالے سے بھی نمایاں کام کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کی پانچ کتابیں لائق مطالعہ ہیں۔ انہوں نے پہلی کتاب ''اشفاق احمد: شخصیت اور فن'' ۱۹۹۹ء میں لکھی۔ اس کے بعد ''ادبی تنازعات'' ۲۰۰۰ء میں ''اردو افسانہ: صورت و معنی'' ۲۰۰۶ء میں ''کہانی اور یوسا سے معاملہ'' ۲۰۱۱ء میں اور ''منٹو: جادوئی حقیقت نگاری اور آج کا افسانہ'' ۲۰۱۳ء میں منظر عام پر آ چکے ہیں۔ ان کتابوں کے مطالعے کے بعد قاری اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ محمد حمید شاہد کے ہاں فکشن کی

تاریخ وتنقید کا گہرا شعور ہے۔

محمد حمید شاہد نے افسانوی دنیا میں اس وقت قدم رکھا جب اس میدان میں تین نسلیں ایک ساتھ طبع آزمائی کر رہی تھیں۔ پہلی نسل کا تعلق ساٹھ سے قبل کے افسانہ نگاروں سے ہے جنہوں نے افسانے کے فن کو لازوال کہانیاں دیں، علامات اور استعارات سے مملو تراکیب دیے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ پاکستانی افسانے کو اعتبار بخشا۔ انتظار حسین، غلام عباس، محمد خالد اختر، ممتاز مفتی، محمد حسن عسکری وغیرہ اسی قبیل کے فن کار ہیں۔ دوسری نسل کے افسانہ نگار وہ تھے جنہوں نے ساٹھ کے عشرے میں اس صنف کی جانب متوجہ ہوئے اور ستر کے عشرے میں قارئین پر اپنی دھاک بٹھائی اور مقبول ہوئے۔ رشید امجد، محمد منشا یاد، اسد محمد خاں اور احمد ہمیش وغیرہ اس ضمن کے اہم فن کار ہیں۔ تیسری نسل کے وہ افسانہ نگار ہیں جنہیں اپنی روایت سے آگہی حاصل کرنی تھی اور سینئر افسانہ نگاروں کے رہتے ہوئے اپنی شناخت بھی قائم کرنی تھی کیوں کہ جس عہد میں تیسری نسل کے افسانہ نگار سانس لے رہے تھے اُس میں پہلی اور دوسری نسل کے افسانہ نگار بھی کسی نہ کسی طرح پرانے دنوں کی یاد تازہ کر کے کبھی کبھار اپنی تخلیقات سے اپنے آپ کو زندہ رکھے ہوئے تھے لہٰذا نئے افسانہ نگاروں کے لیے اپنی شناخت کا مسئلہ سب سے اہم تھا۔ مظہر الاسلام، احمد جاوید، مرزا حامد بیگ، محمد حامد سراج اور محمد حمید شاہد وغیرہ ایسے فن کار ہیں جنہیں انہی مسائل سے گزرنا پڑا۔ ان تمام افسانہ نگاروں میں محمد حمید شاہد نے اسلوب اور ہیئت دونوں سطح پر اپنی انفرادیت کا ثبوت اپنی تخلیقات کے ذریعہ پیش کیا۔ انہوں نے اپنی روایات سے بھرپور آگہی حاصل کی۔ قیامِ ملک کے بعد اپنے ملک کی ادبی و سیاسی صورت حال سے وہ پوری طرح واقف تھے۔ اس کے بعد تاہنوز ہونے والے سانحات و حادثات کا انہوں نے بہ خوبی مطالعہ کیا خواہ وہ ۱۹۵۸ء کا مارشل لا ہو یا ۱۹۶۵ء کی بھارت پاک جنگ، ۱۹۷۱ء کا بنگلہ دیش کا قیام ہو یا ۱۹۷۷ء کا مارشل لا، تمام صورت کا انہوں نے اپنے طور پر محاسبہ کیا، اس کے بعد ملک میں ہونے والے صورت حال کو انہوں نے بہ ذات خود اپنے افسانے کا موضوع بنایا۔ پاکستان کا سب سے بڑا المیہ یہ رہا ہے کہ یہ ملک ابتدائی دنوں سے ہی

سکون کو ترستا رہا اور ۱۹۷۷ء کے مارشل لا کے بعد بھی اسّی اور نوّے کے عشرے میں ایسی صورت حال پیدا نہ ہوسکی جس سے عوام میں فرحت وانبساط کا ماحول اور سیاسی طور پر امن کی فضا قائم ہو بل کہ قیام پاکستان کے بعد تو سکون افزا صورت حال پیدا ہی نہ ہوسکی۔ اس ملک کو ایسے حکم راں بھی نصیب نہ ہو سکے جو اپنے بہ جائے ملک کے فلاح و بہبود کے لیے کام کر سکیں اور ملک کی ترویج وترقی کے لیے کوشاں ہوں۔ یہی وہ رسہ کشی تھی جس نے عوام کو حکومت کے خلاف لا کھڑا کر دیا اور نتیجے کے طور پر پاکستانی معاشرہ کئی حصوں میں منقسم ہوگیا۔ وہاں کے لوگ نسل، زبان، علاقائیت، مذہبی فرقہ واریت میں اس قدر محو ہوئے کہ کوئی بھی ایک دوسرے کو دیکھنے کو تیار نہیں تھا۔ شیعہ سنّی فسادات کھلے عام ہونے لگے، مہاجرین کا مسئلہ ان کے ماسوا ہے۔ سندھی، سرائیکی، پشتو، کشمیری، پنجابی بولنے والے بھی ایک دوسرے پر سبقت لے جانے کی کوشش کرنے لگے۔ ایسی صورت میں معاشرے میں کس نوعیت کی ترقی ہوگی، اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

نئی صدی کا استقبال پوری دنیا نے کیا۔ پاکستان نے اِس صدی کو خوش آمدید اس لیے بھی کہا کہ سابقہ ترپین سالوں میں انھوں نے امن وسکون کا فقط خواب ہی دیکھا تھا۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ اِس نئی صدی میں ان کے خواب پورے ہوں لیکن صد افسوس! کہ یہ خواب بھی شرمندۂ تعبیر نہ ہوسکا۔ یہاں اشارہ امریکا کے ورلڈ ٹریڈ سینٹر پر 9/11 کو ہونے والے حادثے سے ہے۔ گیارہ ستمبر کا دن عہدِ جدید کی تاریخ کا اہم ترین دن ہے جب پرانی تہذیبی اقدار کا خاتمہ ہوا اور مشرق ومغرب کے مابین ایک نیا رشتہ استوار ہوا۔ اس رشتے کو غیر اسلامی ممالک خصوصاً امریکا نے مسلم ممالک سے منافقانہ اور باغیانہ رویہ اختیار کیا۔ یہ سانحہ یوں تو امریکا میں رونما ہوا لیکن اس کے اثرات پوری دنیا پر مرتب ہوئے۔ خاص طور سے مسلم ممالک پر اس کا اثر شدید طور پر پڑا۔ اس سانحے کو بنیاد بنا کر پاکستان کے بہت سے اہم افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے۔ اس حوالے سے اولین نمایاں کوشش محمد حمید شاہد کے ہاں دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس سچویشن کو موضوع بنا کر انھوں نے کئی ایک اچھے افسانے لکھے۔ ان کے علاوہ بہت سے پاکستانی افسانہ

نگاروں نے افسانے خلق کیے جن میں ایک اہم افسانہ مسعود مفتی کا ''شناخت'' ہے جو ۲۰۰۲ء میں شائع ہوا۔اس کا موضوع امریکی پاکستانیوں پر گیارہ ستمبر کے واقعے کے غیر متوقع نتائج ہیں جو ان کی کایا کلپ کا سبب بن جاتے ہیں۔اس حوالے سے لکھے گئے افسانوں میں دہشت کا عنصر پوری طرح جلوہ گر نظر آتا ہے۔نئ صدی میں دہشت گردی کی اصطلاح نے پوری انسانیت کو خوف و ہراس میں لے رکھا ہے۔یوں تو یہ اصطلاح اپنا معاشرتی وسیاسی پس منظر رکھتا ہے لیکن نئ صدی میں اس کی معنویت نے اپنے رخ کو کسی خاص گروپ کے لیے مختص کرلیا ہے لیکن اتنا یاد رہے کہ دہشت گردوں کا کوئی خاص مذہب نہیں ہوتا اور ہر باریش شخص مسلم نہیں ہوتا۔اس حوالے سے محمد منشا یاد کا افسانہ ''ایک سائکلو سٹائل وصیت نامہ'' بھی قابل ذکر ہے جہاں افسانہ نگار نے کہانی کے آخری جملے سے دہشت گردی کے منظر نامے کو نہایت خوب صورتی سے بیان کیا ہے،جس میں ایک کردار نہایت شریفانہ انداز میں یہ جملہ ادا کرتا ہے'' آپ میں ہمت ہے تو نافرمانی کر کے دیکھ لیجیے۔السلام علیکم۔خدا حافظ۔''اس افسانے میں منشا یاد نے شہر کے بدلتے حالات کا نقشا کھینچا ہے وہیں ایک شریف الطبع شخص کو مذہبی لبادہ پہنا کر متشدد دکھایا ہے۔ایک سائنس کے ذہین طالب علم کی ملاقات پنجاب یونی ورسٹی میں ایک ایسے عالم دین سے ہوتی ہے جن کا سلسلہ کسی کالعدم جہادی تنظیم سے ہوتا ہے اور انہی کی بارعب شخصیت سے متأثر ہوکر وہ تعلیم یافتہ شخص دنیا و مافیہا سے متنفر ہوتا چلا جاتا ہے اور کالج کی تعلیم کو فضول گردانتا ہے۔وہ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کر مسجد میں سے ملحق حجرے میں ہمیشہ کے لیے منتقل ہو جاتا ہے۔دین میں حد درجہ تشدد برتنے والے اور دوسرے لفظوں میں بیان کیا جائے تو جہاد کو فی زمانہ فرض سمجھنے والوں کا حال تقریباً ایسا ہی ہوتا ہے اور اگر اُن کو جہادی شخص کی سرپرستی حاصل ہوجائے تو ایسے نوجوانوں کا متشدد ہونا لازمی ہے۔دنیا والے ایسے ہی اشخاص پر دہشت گردی کا لیبل چسپاں کرتے ہیں جب کہ ایسا نہیں ہے۔دہشت کے لغوی اور اصطلاحی معنوں پر غور کیا جائے تو کلی طور پر یہ بات اُن پر صادق نہیں آتی چہ جائے کہ مولانا سراج الدین کے قاصد قاری عبدالغفار چشتی سراجوی نے خط تھماتے ہوئے یہ جملہ ادا کیا تھا۔''میرا کام تو مولانا صاحب کے ارشاد کی تعمیل تھی،وہ میں نے

کردی۔آپ میں ہمت ہے تو نافرمانی کر کے دیکھ لیجیے۔السلام علیکم۔خدا حافظ‘‘۔

خوف و دہشت کے ماحول میں جب انسان اپنے اردگرد کی صورت حال سے بیزار ہو جاتا ہے تو وہ جائے امان ڈھونڈتا ہے تا کہ وہ کچھ دیر کے لیے سکون محسوس کر سکے۔اگر پاکستان کے تناظر میں اس صورت حال کا جائزہ لیا جائے تو وہاں کی مساجد سے بہتر کوئی ایسی جگہ نہیں نظر آتی جہاں سکونِ قلب اور سکونِ جان میسر آئے لیکن وہاں کے اخبارات و رسائل سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ جگہیں بھی اب دہشت سے محفوظ نہیں ہیں بل کہ ایسے اصحاب کو انہی مقامات پر اس کام کو انجام دینے میں زیادہ سکون اور مزا آتا ہے۔ہمارے عہد کے معتبر ناقد، مدیر اور کہانی کار مبین مرزا نے اپنے افسانے ’’دامِ دہشت‘‘ میں کچھ اسی طرح کے ماحول کی عکاسی کی ہے۔افسانے کا ہیرو شیخ سخاوت علی، کراچی کے کسی مسجد میں جمعہ کی نماز ادا کرنے کے لیے جاتا ہے۔جس کی کمزوری یہ ہے کہ اُس کی نظروں کے سامنے جوان، خوب صورت اور دل کش عورتوں کی تصویریں گھومنے لگتی ہیں جب کہ امام صاحب منبر پر کھڑے ہو کر خطبہ دے رہے ہوتے ہیں۔یہ ذہنی انتشار اُس کی نفسیاتی ہے جو اس کی بیوی کے امریکا چلے جانے کے بعد پیدا ہوئی ہے۔وہ کچھ دن تو بغیر بیوی کے زندگی گزار لیتا ہے لیکن چند مہینوں کے بعد جنسی جرثومے اُسے کچوکے لگانے لگتے ہیں اور وہ دوسری عورتوں کے حصول میں اپنی نئی زندگی کا آغاز کرتا ہے۔اس عمل سے اس کے اندر جنسی لذت تو کم ہو جاتی ہے لیکن خواہشیں سر اٹھانے لگتی ہیں.... .وہ مسجد میں بیٹھا یہی تمام باتیں سوچ رہا ہوتا ہے کہ اس کی نظر ایک مشکوک شخص پر پڑتی ہے۔وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ اگر واقعی اس کے پاس ایسی کوئی چیز ہے تو وہ مسجد میں داخل ہی نہیں ہو سکتا کیوں کہ مسجد کے دونوں دروازوں پر کئی کئی گارڈ اور بم ڈسپوزل اسکواڈ کے لوگ تعینات ہیں جو جمعے کی نماز کے لیے آنے والے ہر شخص کی اچھی طرح تلاشی لینے کے بعد اسے مسجد میں داخل ہونے کی اجازت دیتے ہیں۔اس کے باوجود اس کا دھیان اُسی شخص پر اٹکا ہوا ہے۔وہ ذہنی طور پر دہشت کے جال میں جکڑا ہوا ہے۔وہ نماز میں بھی نیت باندھتا ہے تو کانوں میں قرأت کی آواز نہیں بلکہ زخمیوں کی چیخ و پکار سنتا ہے اور تصور کرتا ہے کہ کسی بھی لمحے دھماکا ہو سکتا ہے گویا پورے معاشرے کی

صورت حال کو اس نے اپنے آپ میں محسوس کیا ہے اور افسانہ نگار نے فنی گرفت کے ساتھ اس افسانے کو پایۂ تکمیل تک پہنچایا ہے۔اس ضمن میں محمد حمید شاہد کا نام اس لیے بھی اہمیت کا حامل ہے کہ انہوں نے خوف، تشدد اور دہشت کے حوالے سے کئی بہترین کہانیاں لکھی ہیں۔اس حوالے سے ان کے افسانوں میں آدمی کا بکھراؤ، کتاب الاموات سے میزانِ عدل کا باب، موت منڈی میں اکیلی موت کا قصہ، کوئٹہ میں کچلاک، سورگ میں سوٴر اور خونی لام ہوا قتلام بچوں کا وغیرہ کو کافی اہمیت حاصل ہے۔سر دست محمد حمید شاہد کا تازہ افسانہ ''خونی لام ہوا قتلام بچوں کا'' اس لیے بھی اہم ہے کہ یہ پشاور کے سانحے اور اس کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔پشاور کے ایک مقامی اسکول میں دہشت گردوں کے ذریعہ کیے گئے مظالم کے ٹھیک ایک ہفتے بعد ایک خود کش حملے میں ماسٹر سلیم الرحمٰن کا پوتا توقیر مارا گیا۔اس کے پسِ پشت وہ عوامل کارفرما تھے جنہیں اس نے سابقہ پندرہ سولہ سالوں میں جھیلا تھا۔سید پور کی اُچی ڈھکی میں وہ اپنے دادا اور دادی کے ساتھ رہتا تھا اور اُس کا باپ، اپنی بیوی کے ناگہانی وفات کے بعد امریکا جا بسا تھا۔گو کہ توقیر کی زندگی تنہائیوں کی نذر ہو گئی تھی اور وہ ابنارمل زندگی جی رہا تھا۔اس کے دادا ماسٹر سلیم الرحمٰن عمر بھر محکمۂ تعلیم سے وابستہ رہے اور وہ گاؤں والوں کی نظر میں ہمیشہ مشکوک رہے۔ان کا خیال تھا کہ اسلام سلامتی والا مذہب ہے اور اس میں ایسے ہتھیار استعمال کرنا حرام ہے جو جنگ کرنے والے شخص اور عام شہریوں میں تمیز نہ کر سکے، جو اپنے ہدف میں پڑتے ہوئے بچوں، عورتوں، بوڑھوں، فصلوں اور جانوروں کو بھی نشانہ بنا لے۔انہوں نے ایک بار حاجراں کے بیٹے کے حوالے سے بھی ایک فتویٰ صادر فرما دیا تھا کہ ''اسلام میں سرمایہ کاری حرام نہیں ہے۔ہاں اسلام میں سود حرام ہے، ایسا قرض جس کے ذریعہ ضرورت پوری کر لی جائے اور سرمایہ ختم ہو جائے۔اس پر اضافی رقم کا مطالبہ سود ہے اور وہ حرام ہے۔تاہم ایسی سرمایہ کاری جس میں اصل زر محفوظ رہے اور سرمائے میں بڑھوتری ہوتی رہے، حلال عمل ہے''۔ماسٹر سلیم الرحمٰن ایسے اساتذہ پر بھی لعن طعن کرتے جو بچوں کو طالبان بنا دیتے تھے، جو مذہب کے نام پر ہر قسم کا بدترین تشدد کر گزرنے والے ہوں، گردنوں پر چھری رکھ کر شہہِ رگ کو کاٹ ڈالنے والے ہوں، کمر میں بارود باندھ کر اپنے ساتھ دوسرے بے گناہوں کو اڑا

دینے والے ہوں۔ ایسے دہشت گردوں سے مسجدیں محفوظ ہوں نہ مدرسے، بازار نہ دفاتر۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ایسا کرتے وقت نعرۂ تکبیر بلند کرنے والے ہوں چہ جائے کہ خدا کا خوف اُن کے دلوں میں چھو کر نہ گزرتا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ وہ گاؤں والوں کی نظر میں ہمیشہ مشکوک رہے تھے۔ توقیر کے اندر بھی یہ باغیانہ صفات سر اٹھاتی ہیں اور پشاور کے سانحے کے ٹھیک ایک ہفتے بعد وہ بھی اپنے دادا کی جیکٹ پہن کر اس لیے گھر سے باہر نکلتا ہے کہ لوگ اُس سے ڈر کر بھاگیں گے جب کہ پورے ملک کی عوام اور پولیس محتاط ہیں لیکن توقیر ان تمام حالات سے بے نیاز گھر سے باہر نکلتے ہی اِدھر اُدھر بھاگ کر شور بلند کرنے لگتا ہے۔ ''میں پھٹ جاااؤں دا.....میں پھٹ جاؤں داااا''۔ پولیس اس کی حرکت کو دیکھ کر حرکت میں آجاتی ہے اور ٹریگر دبا کر اُسے بھون ڈالتی ہے۔

افسانہ ''سورگ میں سوؤر'' کا شمار محمد حمید شاہد کے نمائندہ افسانوں میں ہوتا ہے اور اس افسانے کو اردو کی بہترین تخلیقات کی فہرست میں رکھا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ اس مجموعے کے تمام افسانوں کی طرح یہ افسانہ بھی دہشت میں لپٹا ہوا ہے۔ گیارہ ستمبر کے پس منظر میں لکھی گئی اس کہانی میں سوؤروں کی آمد، کتوں کی بہتات، بکریوں کی اموات اور مونگ پھلی کی کاشت جیسی علامات کو بروئے کار لا کر افسانہ نگار نے کہانی کے رخ کو علامات کی طرف موڑ دیا ہے۔ اگر کہانی کے عنوان پر غور کیا جائے تو یہ عنوان ہی علامت سے مملو معلوم پڑتا ہے اور کہانی کی کئی پرتیں ہمارے سامنے کھلتی چلی جاتی ہیں۔ اس میں کہانی کار نے عالمی استعمار کے مکروہ چہروں کو بے نقاب کرنے کی سعی کی ہے اور علامتی پیرائے میں اپنی بات کہی ہے۔ یوں تو اس کہانی کا پورا منظر نامہ دیہی ہے لیکن جن مقامات پر بادشاہوں کا مونگ پھلی پر حکم رانی کا ذکر ملتا ہے وہاں قاری صاف طور پر یہ محسوس کر سکتا ہے کہ اُس سے مراد کون لوگ ہیں۔ اسی طرح افسانہ ''گانٹھ'' گیارہ ستمبر کے بعد مغرب میں جا بسنے والے اُن پاکستانیوں کا نوحہ ہے جو اپنی تہذیب سے بہت دور جا چکے ہیں۔ یہ کہانی ایک پاکستانی نژاد ڈاکٹر توصیف کی ہے جو گیارہ ستمبر کے بعد کے بحران سے گزر رہا ہے، وہ ایسا شخص ہے جو ایک عرصے سے امریکہ میں پریکٹس کرتا ہے اور ساتھ میں ملک امریکہ کا وفادار بھی ہے، اُسے امریکی شہریت بھی مل گئی ہے اور وہیں کی نیلی آنکھوں والی کیتھرین

سے شادی بھی کر چکا ہے جس سے دو بچے ہیں جو کیتھرین کی ہم شکل ہیں۔ شکل وصورت میں وہ دونوں یعنی ''ڈیوڈ'' اور ''راجز'' امریکی معلوم پڑتے ہیں۔ خود ڈاکٹر توصیف اپنی شناخت کھو کر ''طاؤژ'' کے انگریزی رنگ میں رنگ گیا ہے لیکن نائن الیون کے سانحے کے بعد اس پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ وہ بیس سال کی مکمل سکونت کے بعد بھی وہ مکمل امریکی نہیں بن پایا ہے اور وہاں کی حکومت اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ اب یہاں سے ڈاکٹر توصیف کی ذہنی کش مکش کا امتحان شروع ہوتا ہے اور اپنی زمین سے کٹنے کا احساس اور اپنی تہذیب سے بہت دور چلے جانے کا احساس اس کے اندر سر اٹھانے لگتا ہے۔

افسانہ ''آدمی کا بکھراؤ'' پرویز مشرف کے عہد سیاست میں پھیلی بدامنی اور بد دیانتی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یہ وہ عہد تھا جب عوام نے حکومتوں کی زبوں حالی کو واضح طور پر محسوس کیا تھا لیکن اُن کی مجبوری تھی کہ جمہوری حکومت کو اپنے لیے بحال کر سکیں۔ علاوہ ازیں اس کہانی میں ٹی وی چینلز کی بڑھتی مقبولیت کو بھی دکھایا گیا ہے جنھوں نے ہر چونکانے والی خبروں کو اپنا ذریعۂ نجات اور دوسروں پر سبقت لے جانے کا وسیلہ سمجھا تھا اور عوام کسی بھی سنسنی واقعے کو براہ راست متأثر کر رہی تھی۔ ٹی وی اسکرین پر کسی المیے کو بار بار دکھانا گویا انسانی ذہنوں میں تشدد پیدا کرنا تھا۔ محمد منشا یاد کے افسانے ''ایک سائکلو سٹائل وصیت نامہ'' کی طرح محمد حمید شاہد نے ''مرگ زار'' اور ''موت منڈی میں اکیلی موت کا قصہ'' میں بھی شہادت کی خواہش کو دکھایا ہے۔ ایک شخص کے اندر جب مذہبی رنگ حد سے زیادہ چڑھ جاتا ہے تو وہ دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو کر شہادت کی خواہش کرنے لگتا ہے۔ اس طرح یہ افسانہ ۱۹۸۹ء کے سیاسی پس منظر اور بعد کے پچیس سالوں میں آنے والی مذہبی تبدیلیوں کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

رشتوں کی پامالی، جنریشن گیپ کا المیہ اور ان کے سوچنے سمجھنے کے انداز میں تبدیلی کا نوحہ ہمارے ادب کا خاصّہ رہا ہے۔ خصوصاً نئی صدی کے اوائل میں ان سنگین جرائم کا جس طرح ارتکاب کیا جا رہا ہے وہ تحیر سے لبریز ہے۔ ایک عام شخص کے لیے یہ باتیں معمولی ہو سکتی ہیں لیکن زمانے کا نبض شناس ادیب ان صورتِ حال سے آنکھیں نہیں چرا سکتا۔ یوں تو افسانہ

''لوتھ'' 9/11 کے سانحہ کے بعد کا منظر نامہ پیش کرتا ہے جسے میڈیا نے اور بھی نازک اور ماحول کو دہشت زدہ بنا دیا ہے جہاں ایک بیٹا اپنے باپ کی قدروں کا احترام کرنے سے قاصر ہے یا اس کی ذہنی تربیت ہی ایسی ہوئی ہے کہ وہ ایک ہی بات کو دوسرے زاویے سے سوچتا ہے۔ یہ ذہنی خلا کا ہی سبب ہے کہ باپ نے ایک مدت تک اپنے تلوؤں کے گھاؤ کو اپنے ہی بیٹے پر کھلنے نہ دیا، وہ ضبط کرتا رہا اور زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتا رہا لیکن جب چند عرصے بعد یہ زخم نا قابل برداشت ہو گیا تو یہ راز بھی کھل گیا۔ راز کھلنے کا واقعہ بھی نہایت انوکھا تھا۔ ہوا یوں کہ بیٹا ٹی وی پر بار بار دکھائے جانے والے اس عجوبے سانحے کو حیرت سے دیکھ رہا تھا جہاں ایک جہاز فلک بوس عمارت سے ٹکرایا تھا اور نیچے جمی بھیڑ حیرت و استعجاب سے اس منظر کو دیکھ رہی تھی گویا اُن کے ذہن اس بات کی دلالت کر رہے ہوں کہ ایک نہ ایک دن یہ تو ہونا ہی تھا۔ بیٹے کے عقب میں بیٹھا باپ بھی اس منظر نامے کو اُسی تناظر میں دیکھ رہا تھا لیکن وہ چند دنوں بعد دہشت زدہ ہو چکا تھا، اسے ہر چیز متنفر کرتیں جنہیں وہ عہد جوانی میں خوش سلیقگی سے کرتا آیا تھا۔ پُل کے نیچے بہنے والا بسین نالہ، جہاں وہ اپنے دوستوں کے ساتھ نہایت خوش گوار موڈ میں نہاتا اور سیر و تفریح کرتا وغیرہ۔ ماضی کے دھندلکے سے نکلتے ہوئے اُسے وہ زمانہ بھی یاد آیا جب دہشت میں گندھے خوف، سسکیوں اور چیخوں کو شکست دینے کے لیے اس نے اپنے قدم بہتے پانی میں ڈال دیے تھے۔ ننھی بیٹی، اُس کے کندھے سے چمٹی تھی اور بیوی اس کا ہاتھ تھامے تھی۔ بیوی کے نوے مہینے کا نصف حصہ گزر چکا تھا لہٰذا اُسے بہتے پانی کو دیکھتے ہی چکر سے آنے لگے تھے۔ اس نے بیوی کو چکرا کر پانی میں گرتے ہوئے دیکھا تو اُسے سنبھالنے کو لپکا، ننھی بیٹی جو اُس کے کندھے سے لگی تھی، اس پر اُس کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔ بیوی کو بچاتے بچاتے بیٹی کو پانی نے نگل لیا۔ اس نے بہت ہاتھ پاؤں مارے مگر وہ چند ہی لمحوں میں نظروں سے اوجھل ہو گئی۔ اسی عالم میں رات پڑ گئی اور قافلے کی عورتوں نے نئی اولاد کی بشارت دی۔ یہ وہی بچہ تھا جو آج اپنے باپ کی ٹانگ کٹوانے کے پیچھے پڑا تھا۔ وہی بچہ آج بیٹے کی شکل میں نمودار ہو کر نئے عہد کی علامت بن گیا ہے اور پرانے اقدار کو پیچھے دھکیلنے کی ناکام کوششیں کر رہا

ہے۔ڈاکٹروں کی تسلیاں اُسے سکون بخش رہی ہیں اور اسے بھی یہی امید ہے کہ اس کے باپ کی ٹانگیں ٹھیک ہو جائیں گی لیکن جب اس کے باپ کو ہوش آتا ہے تو وہی باپ بیٹے سے ایک اور گھاؤ چھپانے کی ناکام کوششیں کر رہا ہوتا ہے۔یہ اس کے دل کا گھاؤ ہے جس کا بھرنا تقریباً ناممکن ہے اور اسے جسم سے جدا کرنے کی کوئی سبیل نظر نہیں آتی۔مجموعی طور پر دیکھا جائے یہ افسانہ نائن الیون کا منظر بیان کرتا ہے جہاں دونسلوں کے مابین خلیج کو یوں دکھایا گیا ہے کہ وہ اپنی تہذیب کو نئے دور میں فراموش کرتے ہوئے کوئی بھی عار محسوس نہیں کرتے۔

آج کی دنیا میں انسانی ہم دردیاں اور اتحاد وملت کے ختم ہونے کا ایک طرف رونا رویا جا رہا ہے،ایک ملک اپنے پڑوس اور پس ماندہ مما لک کو زیر کرنے کی جو تدابیریں اور حیلے تلاش کر رہا ہے اس سے بھی انسانیت کے زوال پذیری کا اندازہ بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے لیکن کچھ ایسے بھی ہمارے درمیان موجود ہوتے ہیں جو انسان تو انسان، چرند پرند سے بھی ہم دردانہ سلوک اختیار کرتے ہیں تو واقعی آج کے تناظر میں یہ بات حیرت واستعجاب سے مملو نظر آتی ہے۔اسی واقعے کو بنیاد بنا کر محمد حمید شاہد نے افسانے کا متن تیار کیا ہے اور کہانی ''برف کا گھونسلا'' وجود میں آئی ہے۔اس افسانے کا پلاٹ پاکستان کے سرد اور برفیلے شہر ''مری'' کے اردگرد گھومتا ہے جہاں ایک خاندان کے کسی فرد کا تبادلہ دوسرے شہر سے ہو گیا ہے اور ایک شخص کی وجہ سے پورے خاندان کو نقلِ مکانی کرنا پڑتی ہے۔گرمیوں کے دنوں میں ثوبیہ نے مسرت کا اظہار کیا تھا اور اسے اپنے ہنی مون کے دن بھی یاد آ گئے تھے لیکن سردی آتے ہی اس کے خواب چکنا چؤ رہو گئے۔وہ دہلا دینے والی سرد راتوں سے بچنے کی تدابیر پر غور کرنے لگے۔ان کا بجٹ کسی لحاف یا کمبل کی اجازت نہیں دیتا تھا لہٰذا انہوں نے محسوس کیا کہ ان کے لیے مری کی سرد راتیں زیادہ کرب ناک رہی ہیں۔مستزاد یہ کہ ان کی دونوں چھوٹی چھوٹی بچیاں یکے بعد دیگرے بیمار پڑ گئیں۔بچیوں کی حالت دیکھ کر انھوں نے مری چھوڑنے کا فیصلہ کر لیا لیکن انہی دنوں ایک عجیب صورت حال سے گزرنا پڑا۔واقعہ یوں ہوا کہ اس گھر میں ان کے ساتھ ایک اور خاندان اقامت پذیر تھا اور انھیں احساس تک نہیں تھا اور نہ ہی انھوں نے اس بات کی ضرورت ہی سمجھی

تھی۔ایک چڑیا اپنے دو ننھے منّے بچوں کے ساتھ ان کے ہی رات گزارتی تھی لیکن ثوبیہ کے کہنے پر کل ہی روشن دان کے شیشے لگا دیے گئے تھے اور اسی باعث رات گزارنے گھر کے اندر داخل نہ ہو سکی اور ننھے منے بچے اپنی ماں کی گود میں زندگی ہار چکے تھے۔اس افسانے کے حوالے سے ڈاکٹر توصیف تبسم نے نہایت معقول بات کہی ہے۔ان کے بہ قول:''اس کی تخلیق کا لگ بھگ وہی زمانہ بنتا ہے جب افغانسان میں روس کی پسپائی ہوئی اور امریکہ نے اپنے اتحادی پاکستان کی طرف سے نہ صرف آنکھیں پھیر لی تھیں بلکہ اس کی امداد بھی بند کر دی تھی۔''برف کا گھونسلا'' پرندوں اور انسانوں پر مشتمل دو کنبوں کی کہانی ہے جو ایک ہی گھر میں رہتے ہیں لیکن ان کی تقریریں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔''

محمد حمید شاہد نے اس کہانی میں علامت کو نہایت خوبی سے برتا ہے۔اگر چڑے کو علامت بنا کر دیکھیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک ملک مظلوم ہے جو دوسرے بڑے ملک کے رحم و کرم پر زندہ ہے اگر ظالم ملک نے اپنی نظریں پھیر لیں تو غریب ملک کا انجام اسی چڑیا جیسا ہو گا جس نے اپنے بچوں کے ساتھ مری کی سرد راتوں اپنی جان دے دی تھی۔

اس مجموعے میں شامل گیارہ افسانوں کو مد نظر رکھ کر یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ محمد حمید شاہد نے اسلوب اور تکنیک دونوں حوالوں سے کئی عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔علاوہ ازیں سیاسی و سماجی حالات کو بھی اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ان کے چار افسانوی مجموعوں میں کئی ایسے لازوال افسانے ملتے ہیں جن میں ان کے اسلوب کی ندرت اور موضوع کی انفرادیت کا اندازہ بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے۔وہ اپنے عہد کا واحد ایسا فن کار ہے جس نے دہشت،سیاسی موضوعات اور بین الاقوامی مسائل کو کثرت سے رقم کیا ہے۔زبان و بیان کی سطح پر بھی انہوں نے کئی تجربات کیے ہیں۔ان کے افسانوں کو مد نظر رکھ کر یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ وہ اپنے طرز کا واحد فن کار ہے۔

☆☆☆